الاتجاه الوجداني

في الشعر العربي المعاصر

دكتور عبد القادر القط

الناشر
مكتبة الشباب

دكتور عبد القادر القط

الاتجاه الوجداني

في الشعر العربي المعاصر

١٩٨٨

الناشر
مكتبة الشباب
٢٦ ش إسماعيل سري بالمنيرة ت: ٥٥١٨٢٥

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد

كان التقاء الحضارة العربية الإسلامية بالحضارة الأوربية الحديثة أعنف هزة أصابت الوجدان العربي منذ أن أصابه الركود إبان القرون الطويلة من الحكم العثماني. وحين التقى المماليك على صهوات خيولهم المطهمة بجنود نابليون في عدتهم ونظامهم، أواخر القرن الثامن عشر، لم تغن عنهم سيوفهم ولا أسلحتهم العتيقة شيئاً، وأدركوا - وأدرك معهم العرب في مصر والشام - أنهم يعيشون عهداً قد انقضى ويواجهون حضارة جديدة، لعلّهم قد اتصلوا بها من قبل على نحو أو آخر، لكنهم لم يدركوا مدى ما بلغته من تقدُّم في العلم والثقافة والمدنية حتى اصطدموا بها في ذلك اللّقاء الحربي غير المتكافىء.

على أن العرب سرعان ما أفاقوا من صدمتهم بفضل ما بقي في نفوسهم من عراقة الحضارة، وما ظل لديهم من بعض أمجاد التراث، فبدأوا ينظرون في وضعهم نظرة واعية جديدة، متلمسين في تلك الحضارة وذلك التراث عوناً على المواجهة، باحثين في الحضارة الأوربية الوافدة عما يمكن أن يلائم حياتهم ويضعهم على بداية الطريق نحو نهضة جديدة، دون أن يناقض جوهر قيمهم الدينية والروحية والاجتماعية.

وهكذا بدأت في وقت واحد معاً حركة إحياء لبعض ألوان من التراث العربي، وحركة اقتباس لبعض ثمار الحضارة الأوربية في العلم والفكر والأدب والسياسة والاجتماع ومظاهر المدنية الحديثة. وظهرت - بعد أن خفت قبضة الأتراك على مصر، برحيل الحملة الفرنسية وقيام دولة محمد علي - طبقة من المثقفين، بعضهم ممن أعادوا دراسة التراث بروح عصرية نسبياً، وبعضهم ممن جمعوا بين التراث وثمار الحضارة الأوربية في العلم والأدب والثقافة بالاتصال المباشر أحياناً، وعن طريق النقل والترجمة أحياناً أخرى.

وأخذ وجه الحياة العربية يتغير بالتدريج وتزداد الصلة بين أرجائه وتبدو على سطحه قضايا مشتركة، وإن اختلفت في درجتها ومقدار وعي الناس بها ومشاركتهم فيها، من قطر إلى قطر. وكان منها ما يتصل بالتوفيق بين أحكام الدين ومقتضيات الحياة الحديثة، ومنها ما يرتبط بألوان من التطور الاجتماعي في نظم التعليم وطبيعة الحياة المدنية ووضع المرأة، وأخرى تنظر في نظم الحكم وأساليب السياسة، وغير ذلك مما يكاد يمس الحياة في جميع جوانبها. ولم يكن من المقبول أن ينبذ العرب قيمهم وتقاليدهم ليأخذوا فجأة بكل ما واجهتهم به الحضارة الأوربية من قيم وتقاليد، ولم يكن من الميسور التمييز الجلي بين ما يمكن أن يلائم طبيعة حياتهم، وما يمكن أن يصيبها بالبلبلة والتمزق إن هم أخذوه أخذاً متعجلاً دون تمحيص.

وهكذا واجه المثقف العربي منذ البداية مرحلة انتقال جسيم تتميز بالصراع والتناقض. وزاد من حدّة هذا الصراع أن اللقاء بين الحضارة العربية والحضارة الأوربية قد تمّ في جوٍ من الغزو والتسلط وضع المثقف العربي في موقف يتمزق فيه بين تطلع الفكر إلى المعرفة وثورة الوجدان على القهر.

ونشأ عن هذا اللقاء القائم على الصراع شعور قومي جديد أحس فيه العربي عن وعي بالانتماء إلى وطن ترتبط عزته بعزته وتشده إلى أبنائه أواصر التراث والدين واللغة والمصير في مواجهة ذلك الغازي الجديد. وقد كان هذا الشعور القومي قد ضعف في نفوس العرب إبان الحكم التركي الطويل واستعاضوا عنه بالإحساس بالانتماء إلى «وطن» إسلامي كبير، على اختلاف ما يضم من شعوب وما يلحق العرب فيه من مظالم وما يفرض عليهم من تخلف يناقض روح الإسلام وتعاليمه.

وهكذا لم يعد الشعور بالوطن، أمام الغزو الأجنبي وفي غمرة حركات التحرر والاستقلال مجرد شعور فطري من المرء بأول أرض «مسّ جلده ترابها» أو حنيناً وجدانياً محضاً إلى ذكريات و«مآرب قضاها الشباب هنالك»، كما يقول ابن الرومي، بل أصبح إلى جانب هذا معنى سياسياً وفكرياً ووجوداً اجتماعياً واقتصادياً يرتبط فيه الكيان العام بذات الفرد وتمتزج فيه المصلحة المادية بمثل عليا من الحرية والعزة والحياة الكريمة. ولم تكد تشرف بدايات القرن العشرين حتى كانت ملامح هذا التطور قد اتضحت، ومواقف هذا اللقاء قد تبلورت، وغدا المثقف العربي في غمرة من صراع متعدد الجوانب بين القديم والجديد، في الاجتماع والسياسة والقومية والأخلاق، والأدب والفن.

كان هناك صراع عنيف مع الاستعمار الأوربي، في مصر والعراق مع الإنجليز، وفي الشام والمغرب العربي مع الفرنسيين، وفي ليبيا مع الإيطاليين. وشهد الوطن العربي ثورات استقلال متتابعة في مصر والعراق وسورية، كما خاض حروب مقاومة طويلة في ليبيا والمغرب العربي.

وكان هناك تطور اقتصادي نمت في ظلّه الطبقة الوسطى بعد أن خفت عنها قبضة النظام التركي، وأخذ الاقتصاد العربي يحاول أن يصمد أمام الغزو الاقتصادي الأوربي ويفيد من علمه وخبرته؛ وتطور فكري نمت خلاله حركة الترجمة والتأليف والصحافة والتعليم في مصر والشام، وغيرهما من الأقطار العربية على اختلاف في الدرجة والزمن؛ وكذلك تغيرت كثير من الأوضاع الاجتماعية وأساليب الحياة في المدينة، وتبدلت الأزياء والعمارة والمدرسة والبيت وغير ذلك مما يؤثر في سلوك الناس ويبدل قيمهم ويدفع بهم إلى عالم جديد.

ولعلّ مما يصور إحساس الناس بجسامة ذلك التطور في الحياة حينذاك، تلك الفكرة التي بنى عليها المويلحي كتابه المعروف «حديث عيسى بن هشام» ففيه يبعث أحد الباشوات من القرن التاسع عشر فيهبط إلى القاهرة «الجديدة» ويشاهد ما طرأ على حياة الناس فيها من تغير يصيبه بكثير من العجب والذهول، ويدفع به إلى كثير من المفارقات والمواقف المحرجة، النابعة من اختلاف ما كان قد عاش عليه من قيم خلقية وسلوك اجتماعي، وما يشهد من قيم جديدة وسلوك حديث. والفكرة دليل على إحساس الناس في ذلك الوقت الباكر بأن حياتهم قد تغيرت تغيراً كبيراً باعد بينها وبين الحياة في القرن التاسع عشر، واتخذت أسلوباً جديداً، قد نراه نحن الآن قديماً، لكنه كان حينذاك وثبة واسعة نحو الحضارة الحديثة.

وفي ظلّ ذلك التطور الممتد من ناحية، وغمرة ذلك الصراع الحاد من ناحية أخرى، نشأت طائفة من الأدباء بلغت حداً طيباً من الثقافة والوعي، وتفتح وجدانها على هذا العالم الجديد بكل ما أتاحه للفرد من شعور بذاته ظل مفقوداً أمداً طويلاً إبان الحكم التركي حتى ردته المعرفة والحرية النسبية والتطلع إلى المشاركة في الكفاح من أجل الاستقلال القومي والرقي الحضاري. والتفت هؤلاء الأدباء - من شعراء وقصاصين وكتاب - إلى وجدانهم، يرقبون من خلاله عالمهم المتغير ويعبرون عن تجاربهم الفردية ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد.

وليست الذاتية ولا التجارب العاطفية شيئاً جديداً على الشعر العربي ، بالطبع . لكننا نفرق بين العواطف الإنسانية العامة التي لا يكاد يخلو منها أدب إنساني في أي عصر من العصور ، و« العاطفية » التي تمثل موقفاً خاصاً من الحياة والطبيعة والمجتمع وتغلب على أدب مرحلة من المراحل في مجتمع من المجتمعات حتى تتخذ صور « الظاهرة » المشتركة بين طائفة من الأدباء ، سواء في طبيعة التجربة أو أسلوب التعبير عنها . ولعلّ « الحركة العذرية » في الشعر الأموي هي أقرب ألوان الشعر العربي إلى الشعر الوجداني الحديث ، وإن اختلفت عنه باختلاف العصر والقيم الاجتماعية والتقاليد الفنية وغير ذلك مما يطبع الأدب بطابعه الخاص .

وقد جرى العرف عند كثير من الدارسين على أن يسموا هذا الاتجاه الوجداني في شعرنا العربي الحديث « بالحركة الرومانسية » مستعيرين هذا المصطلح الأوربي ، لما لمسوه من وجوه شبه عديدة بينه وبين تلك الحركة ، في دواعي نشأتها وصورة أدبها .

ولا سبيل إلى إنكار وجوه الشبه تلك ، لكن هناك مع ذلك وجوهاً من الخلاف تقضي بأن نعدل عن تلك التسمية إلى تسمية تكون أقرب إلى طبيعة الشعر العربي الحديث وما أحاط بنشأته من ظروف محلية خاصة وما تحقق فيه من قيم فنية مميزة . فقد جاءت الحركة الرومانسية في الأدب الأوربي تعبيراً عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربي من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه ويكاد يضع حداً حاسماً بين عالمين مختلفين ، في أعقاب الانقلاب الصناعي وحروب نابليون . وقد شمل التحول كل مظاهر الحياة في السياسة والاجتماع والأخلاق والمدنية والأدب والفن ، وانتقل الأدب من مرحلة عرفت « بالكلاسيكية الجديدة » إلى مرحلة عرفها الناس باسم « الرومانسية » .

أما التغير الذي طرأ على المجتمع العربي فلم يكن - برغم جسامته - على هذا النحو من الحسم والشمول ، بل ظلّ محصوراً إلى حد كبير في أبناء الطبقة الوسطى وبخاصة المثقفين منهم ، وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعي التحول الجديد .

والحق أننا لو استعرضنا طبيعة التحول الحضاري في المجتمع العربي منذ ذلك الحين حتى اليوم ، لرأينا أنه ما زال بعدُ على هذا النحو من البعد عن الشمول والحسم - على اختلاف في الدرجة ما بين قطر وآخر من أقطار الوطن العربي . فالأسرة العربية ما زالت - في الأغلب - تضم أجيالاً ثلاثة يتجاوز الخلاف بينهم ما يكون من خلاف طبيعي بين جيل وجيل . إلى بون كبير في التفكير والسلوك والأخلاق والمدنية بحيث يمكن أن

نرى في كل جيل من الأجيال الثلاثة ممثلاً لمرحلة زمنية بعينها. وما زال الفرق بين الريف والمدينة يتجاوز ما يكون من تباين تستدعيه طبيعة كل من البيئتين وإن اشتركتا في إطار حضاري عام، حتى لتمثل كل بيئة مجتمعاً يكاد يكون مستقلاً في قيمه وأخلاقه ومستواه الحضاري والمدني. بل إن الأحياء في المدينة الواحدة تختلف فيما بينها هذا الاختلاف الكبير، كما تختلف شوارعها في بعض الأحيان. فقد ينعطف المارّ من شارع عصري ليجد نفسه في أزقة تنقله إلى نمط بعيد كل البعد عن مظاهر الحياة الحديثة في الشارع الكبير.

لذلك «تعايشت» كثير من الاتجاهات الأدبية في الوطن العربي مع أن كلاً منها يمثل مرحلة حضارية بعينها، وظلّت الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية تعيش جميعها جنباً إلى جنب وإن غلبت إحداها حسب طبيعة المرحلة والعصر.

ولهذا آثرنا أن نعدل عن مصطلح «الحركة الرومانسية» إلى الاتجاه الوجداني، وإن تسامحنا أحياناً فاستخدمنا المصطلح الأوربي كلما اقتربت طبيعة الشعر أو موقف الشاعر من طبيعة الرومانسية الأوربية اقتراباً يأذن باستخدامه. فنحن - مع ما أبدينا من «تحفظ» - لا نستطيع أن ننكر وجوه الشبه العديدة بين الحركة الرومانسية والاتجاه الوجداني في شعرنا الحديث. وإذا كانت الذاتية ومواجهة التحول الحضاري هما محورا الأدب الرومانسي الأوربي، فقد كانتا محور الحركة الوجدانية في الشعر العربي الحديث كذلك، وإن اختلفتا، كما ذكرنا، في العمق والشمول.

وليس من قبيل المصادفة أن الأدباء العرب المحدثين قد تجاهلوا الاتجاه الواقعي في الحركة الأدبية الأوربية، وقد كان سائداً حينذاك، وارتدّوا إلى الوراء ليقتبسوا عن طريق الترجمة والاحتذاء من نتاج الحركة الرومانسية في نظريتها وتطبيقها بعد أن كان عهد ازدهارها قد انقضى منذ سنين. ذلك لأنهم قد وجدوا في الأدب الرومانسي وطبيعة المرحلة التي ازدهر فيها صورة - وإن اختلفت في بعض ملامحها ودرجتها - لما يعانون من صراع بين القديم والجديد ومن إحساس حاد بالذات ومن تطلع إلى المشاركة في تطور المجتمع الجديد.

وما كانت الواقعية لتصلح تعبيراً عن هذا الوجدان المبلبل أمام مرحلة انتقال معقدة مريبة يصعب رصدها ورسم تفصيلاتها وانتقاء نماذج بشرية وأنماط اجتماعية منها، كما يفعل الأديب الواقعي في مجتمع قد استقرت قيمه واتضحت معاييره. فالواقعية وليدة

مجتمع قد تجاوز مرحلة الانتقال إلى حياة ثابتة تتطور ببطء غير ملحوظ يسهل معه ملاحظتها ومراقبة سلوك أفرادها وبنائهم النفسي ودقائق المجتمع الذي يعيشون فيه، على حين يواجه الأديب في المجتمع المتحول عالماً دائم التغير يستعصي على الملاحظة الثابتة ويصعب الاهتداء إلى وجه الحق والسلامة فيه، فيعدل عن رصد واقع العالم الخارجي إلى التعبير عن «وقع» هذا العالم على وجدانه هو، ويصبح الوجود الباطني للأديب الرومانسي هو الوجود الحقيقي عنده لتلك المظاهر الخارجية التي لا تثبت على حال، والتي تنطوي في كثير من الأحيان على المفارقة والتناقض.

لذلك يستبدل الأديب الرومانسي بالنظرة العقلية المتّزنة في الأدب الكلاسيكي، والنظرة الناقدة الراصدة في الأدب الواقعي، ذلك الجيشان العاطفي الذي يزخر به وجدانه المبلبل أمام ذلك العالم المتغير في الخارج، المشدود في وجدانه بين التراث والعصرية والماضي والحاضر. ويتجاوز هذا الوجدان في التعبير الفني منطق العقل فيقيم علاقات جديدة بين الأشياء عن طريق الخيال البعيد والاستخدام الجديد لألفاظ اللغة وأساليبها.

وقد رمى كثير من الدارسين ذلك الأدب الوجداني - لما لمسوا فيه من مظاهر خاصة لذلك الصراع والبلبلة - بالسلبية والتشاؤم والشك في طبيعة الحياة والناس، والفرار منهم إلى الطبيعة النقية، عجزاً منهم عن «التكيف» أمام مقتضيات التحول الحضاري الكبير.

والحق أن الحركة الوجدانية - شأنها في ذلك شأن كل حركة أدبية كبيرة تمثل مرحلة انتقال حضاري - ما كان يمكن أن تكون على هذا النحو من السلبية التي تُفقدها مبرر وجودها ووظيفتها بوصفها عاملاً مهماً من عوامل التغير ومظهراً فنياً من مظاهر التعبير عن طبيعته. وكل حركة من هذا اللون لا بد أن تقوم على مبادىء إيجابية تمثل مقتضيات المرحلة التي استدعت نشأتها بعد أن أصبحت قيم المرحلة القديمة السابقة غير قادرة على البقاء وغير صالحة له.

والحركة الوجدانية حركة إيجابية تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت ضائعة مقهورة في ظل عهود طويلة من الجهل والتخلف والظلم، وتقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة ووعيه الاجتماعي وحسّه المرهف وتطلعه إلى المثل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفّة، وعشق للجمال والكمال ونفور من القبح والتخلف. وقد حملت هذه الحركة - من الناحية الفنية - عبء التجديد والخروج

من أسر الأنماط الشعرية القديمة المكررة على مرّ العصور ، وابتكار « صيغة » شعرية حديثة يمتزج فيها التراث بالعصرية وتكتسب فيها الألفاظ دلالات حديثة وقدرة جديدة على الإيحاء كانت قد فقدتها في الصيغ النمطية التقليدية ، وتقوم فيها الصور الشعرية على مفهوم فني حديث ينتفع بالنظريات الجديدة في الأدب والفن والموسيقى واللغة .

والحق أنه يمكن أن يقال إنها أكبر حركة تجديد شهدها الشعر في تاريخه الطويل ، لا يمكن أن يقاس إليها تجديد العذريين ولا أصحاب الموشحات . فبرغم ما قام به العذريون من تجديد عظيم في التجربة والمعجم والصورة الشعرية ، ظلوا بالضرورة مشدودين إلى تراثهم السابق في الشعر الجاهلي محدودين بظروف العصر وما يأذن به من مدى في التجديد . وأما أصحاب الموشحات فقد عنوا بالشكل الخارجي للموشحة عناية جنت على الانطلاق في بناء الصورة الشعرية واستخدام اللغة وجعلت الموشحة في كثير من الأحيان أقرب إلى البناء الهندسي منها إلى الإبداع الشعري . لذلك ظل أثرها محدوداً في الشعر العربي ولم تأخذ عند الشعراء مكان القصيدة التقليدية .

وإذا كنّا نؤكد على الجانب الإيجابي لتلك الحركة الشعرية الكبيرة ، فإن ذلك لا يعني إنكار وجوهها السلبية . على أن كثيراً من هذه الوجوه هي في حقيقتها احتجاج وجداني على بعض ما عجز الشاعر الوجداني عن إدراكه إدراكاً عقلياً واعياً ، أو رفضٌ لما لم يستطع أن « يتكيف » معه من أوضاع كانت ما تزال تتأرجح بين القديم والجديد ، في صورة غائمة لا سبيل إلى تبين الحق والسلامة فيها ، إلا في بعض الحالات المَرضية عند بعض هؤلاء الشعراء . ومهما يكن من أمر هذه المظاهر السلبية فإننا نودّ أن نعكس المنهج المتبع في دراسة تلك الحركة فنلتفت في المحل الأول إلى دورها في مرحلة الانتقال الحضاري ونفسر جوانبها الأخرى تفسيراً يقربها بلا تعسف إلى طبيعة الحركات الأدبية الكبرى ووظيفتها الإيجابية .

والحق أن الدارسين حين ينسبون تلك السمات إلى الأدب الرومانسي يغفلون ما بين أدباء الحركة الواحدة من فروق في المزاج والثقافة والبيئة الشخصية ، ويتخذون من تلك السمات دليلاً على طبيعة الحركة وأدبها على اختلاف ألوانه . غير أننا لو خلصنا من تلك النظرة المألوفة الشاملة ، لأدركنا أن الأدباء الوجدانيين - والرومانسيين - يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً في الموقف والفن ، فليس وردزورث وبيرون وشيلي وكيتس - من الرومانسيين الإنجليز - سواءً في طبيعة التجربة الشعرية وفي الصورة الفنية ، وليس علي محمود طه وإبراهيم ناجي والشابي والتيجاني يوسف بشير وإيليا أبو ماضي وإلياس

أبو شبكة وغيرهم من الوجدانيين العرب صورة مكررة في موقف كل منهم من الحياة والطبيعة والمجتمع وفي التعبير الفني عن ذلك الموقف. فقد نجد عند أحدهم التفاتاً ملحوظاً إلى الطبيعة، وعند آخر انشغالاً واضحاً بالحب، وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبة. وقد نرى في أسلوبهم الفني توازناً بين القديم والجديد أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية، أو تأثراً بأساليب وافدة أو ابتكاراً ذاتياً يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر الحديث.

وقد قرّ في نفوس الكثيرين أن الاتجاه الوجداني ـ أو الرومانسي ـ يرتبط بموضوعات بعينها، كالطبيعة والحب. ولا يمكن أن ينكر دارس جنوح أصحاب هذا الاتجاه نحو التجارب العاطفية ومشاهد الطبيعة، لكنا نود أن نقرر أن التجربة في ذاتها لا تصنع أدباً رومانسياً أو كلاسيكياً أو واقعياً، أو منتمياً إلى غير هذه من المذاهب الفنية، وإنما يتحقق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه، أي بالتصور في الموضوع، والصورة في الشكل. فكل موضوع يمكن أن يكون في ذاته مجالاً لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصور الأديب له وموقفه منه وتعبيره الفني عنه. وليست الطبيعة والحب بجديدين على الشعر العربي، لكن الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجاً يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجود الداخلي، فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية التقليدية، ويصبح للشعر مستويان أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع. وليس كل شعر وجدانيّ على هذا النحو بالضرورة، ولا يعني ذلك أيضاً تجاهل التجربة الذاتية العاطفية أو الاستهانة بذلك المستوى الأول للقصيدة، فالشعراء الوجدانيون يتفاوتون في ذلك حسب موهبة كل منهم واتجاهه الفني وطبيعة تجربته وموقفه العام من الحياة والناس. ونستطيع أن نجد شبيهاً لذلك في حركة الشعر العذري التي هي نظير الاتجاه الوجداني في الشعر الحديث.

ومن دوران التجربة حول الذات وانطلاق الصورة الفنية من الوجدان يتسم الشعر الوجداني بسمات فنية عرف بها، من ميل إلى الصور الخيالية والتجسيم والألفاظ الشعرية المحملة بدلالات شعورية غير مقيدة بمعان مادية محدودة، مما نرجو أن يكون موضع دراستنا في هذا الكتاب.

ويعنى الدارسون عندنا عناية ظاهرة «بموضوع» الشعر الوجداني فيحللون ما

يتضمنه من معانٍ نفسية وأخلاقية ومواقف حضارية وغير ذلك ما يتصل بمضمون الشعر أكثر من اتصاله بصورته الفنية. ومثل هذه العناية شيء مشروع تبرره طبيعة ذلك الشعر، لكنها تظل عديمة الجدوى إذا لم تقترن بدراسة فنية وافية للأداء الشعري وما تحقق فيه من مقومات خاصة. وليس من الجدي في مجال الدراسة الفنية أن يكتفي الدارس ـ كما هو معهود في كثير من تحليلنا للشعر ـ بنثر القصيدة أو أبيات منها والإشارة العارضة إلى بعض مظاهر فنية تردّه في الغالب إلى الحديث مرة أخرى عن المضمون، ولا تقوم على استقراء مفصل في محاولة للكشف عن ظواهر كلية وراء «جزئيات» التصوير والتعبير.

ونستطيع هنا أن نشير إلى بعض الظواهر الكلية في شعر هؤلاء الوجدانيين تنبع من طبيعة العصر والتجربة وانصهار الأفكار في وجدان الشعراء حتى تستحيل إلى إحساس مشبوب، مرجئين التفصيل إلى الدراسة التطبيقية.

فالشاعر الوجدانيّ يرقب بوجدانه مجتمعاً مشدوداً بين أطراف القديم ومشارف الجديد. وهو لهذا مجتمع مليء بالمتناقضات إلى حد يتجاوز التناقض الطبيعي في مجتمع مستقر. والشاعر ـ إلى جانب ذلك ـ يشعر شعوراً عاماً بما تنطوي عليه نفسه هو من تناقض بين الرغبة والمثل الأعلى والإرادة والقدرة، والانجذاب نحو الماضي والاندفاع نحو المستقبل.

لذلك تكثر «المقابلة» في أشعار هؤلاء الوجدانيين فتكون محوراً لكثير من صورهم الشعرية وتعبيراً عن إحساسهم الحاد. وقد تكون تلك المقابلات عميقة مركبة، وقد يكتفي الشاعر منها بمقابلات يسيرة لفظية ـ كالمعهود في الشعر العربي القديم.

على أن يقظة وجدان الشاعر وتفتحه على ما حوله يدفع بالشاعر ـ داخل تلك المقابلات ـ إلى استقصاء الصورة الشعرية الواحدة وبنائها على كثير من الأجزاء المتماثلة التي تكون في تكاملها ذات إيحاء واحد. فإذا أراد ـ مثلاً ـ أن يقابل بين كآبته وفرحة الطبيعة من حوله ـ استقصى مظاهر الكآبة المادية والنفسية في أجزاء متماثلة متقاربة الدلالة، ثم قابل بينها وبين صورة مستقصاة أخرى لمظاهر الجمال والسعادة في الطبيعة. وهكذا تجمع الصورة الشعرية الوجدانية ـ في كثير من الأحيان ـ بين التناقض والتماثل معاً.

ولما كان إحساس الشاعر الذاتي يلوّن صوره بلونه الخاص ويبعد به عن الأنماط الموضوعية المألوفة في الشعر الكلاسيكي. فقد كان عليه أن يبتدع لنفسه معجماً شعرياً

جديداً يعتمد - في الأغلب - على ألفاظ « شفافة » إن صح هذا التعبير، ترتبط بإيحاءات نفسية ووجدانية عديدة أكثر من ارتباطها بدلالات مادية محدودة. ويختلف الشعراء الوجدانيون في هذا المجال بمقدار سيطرتهم على اللغة ومعرفتهم بالتراث، وحسب إحساسهم العصري بإيقاع الألفاظ ودلالاتها ورموزها. فمنهم من يجنح إلى استخدام المعجم الشعري الوجداني المألوف عند بعض الوجدانيين القدماء كالشعراء العذريين مع لمسات عصرية تقيم توازناً بين العراقة والحداثة، ومنهم من ينتقي طائفة بعينها من الألفاظ يخلع عليها دلالات جديدة ويتخذ منها رموزاً على أحاسيسه وموقفه من الطبيعة والمجتمع، بحيث يغلب على أسلوبه طابع التجديد والابتكار والحداثة الظاهرة. وتختلف الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء، فتكون أحياناً « بسيطة » يعتمد فيها الشاعر على ما في معجمه وإيقاعه وبناء عبارته من إيحاء بصدق العاطفة وحرارة الإحساس، وتكون أحياناً مركبة حافلة بمجازات تصل أحياناً إلى حدّ التجسيم.

ومن هذا التناقض والتماثل اللذين أشرنا إليهما، ومن ارتباط التجربة الشعرية عند هؤلاء الشعراء، بلحظة وجدانية واحدة، أو « موضوع » واحد، تكتسب الصورة الشعرية كثيراً من التماسك وتقوم بين أجزائها صلات معنوية أو لفظية تشد بعضها إلى بعض.

ومن الأفكار السائدة عن هؤلاء الشعراء أنهم عدلوا عن إطار القصيدة القديمة إلى القصيدة القائمة على نظام المقطوعة. والحق أنهم قد راوحوا بين النسقين وكان أغلب شعرهم - وبخاصة في المراحل الأولى - في إطار القصيدة التقليدي. لكنهم استطاعوا في كلا النظامين أن يحققوا ذلك التماسك الذي أشرنا إليه، وتلك السمات الفنية التي ذكرناها، فأصبحت القصيدة في الإطار التقليدي ذات مسحة عصرية غالبة في معجمها وعباراتها وبناء صورها.

ولما كان الاتجاه الوجداني قد بدأ مع حركة الإحياء التي ردت إلى الشعر العربي ما كان قد فقده من لمسات وجدانية ذاتية، ثم نما مع حركات التجديد حتى ازدهر منذ العقد الثالث من هذا القرن حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وبدأ بعد ذلك في التراجع أمام تيار الواقعية الجديد، فقد قسمنا دراستنا إلى أربع مراحل: الأولى حركة الإحياء وامتدادها العصري عند شوقي وحافظ ونظرائهما في الوطن العربي، والثانية حركة الريادة والتجديد، والثالثة فترة الازدهار والنضج، ثم المرحلة الرابعة عند جيل من الشباب وطائفة من الشعراء بدأوا بداية وجدانية وانتهى أغلبهم إلى اتجاه واقعي في « الشعر الحر ».

المرحَلة الأولى

حَركة الإحيَاء .. وعودة الذاتية

حركة الإحياء .. وعودة الذاتية

أفاض الدارسون الحديث عن حركة الإحياء في الشعر العربي وأسبابها الفكرية والاجتماعية والسياسية، والحضارية بوجه عام. وليست غايتنا أن نعرض لتلك الحركة بكل تفصيلاتها بل نود أن نمس من جوانبها ما يتصل بالتمهيد للحركة الوجدانية في شعرنا الحديث.

ومن المعروف أن بوادر التطور الحضاري في الوطن العربي قد بدأت على نحو ملحوظ منذ أن اتصل العرب بالحضارة الأوربية الحديثة إبان الحملة الفرنسية على مصر والشام والسنوات التي تلتها. ومنذ ذلك الحين بدأ العرب يفطنون فطنة واعية - عن طريق المشاهدة والمقارنة - إلى ما أصاب حياتهم من تخلف في العهود التركية، وإلى ما حققت النهضة الأوربية من تقدم بعيد، وراحوا يحاولون التزود بمعارف تلك الحضارة الجديدة ويأخذون بما أخذ به الأوربيون من أسباب في بناء نهضتهم الحديثة.

وتجد الأمم نفسها مدفوعة بحكم طبيعة الوجود الإنساني الممتد بين الماضي والحاضر والمستقبل إلى أن ترجع إلى ماضيها وتراثها تستمد منهما ذخراً لنهضتها الجديدة بعد عصور التخلف أو الركود الطويلة. وكما لجأ الأوربيون إلى تراثهم الإغريقي والروماني القديم يلتمسون فيه ذخراً ينتفعون به في بناء نهضتهم الحديثة ويربطون به بين حاضرهم وماضيهم، عاد العرب إلى تراثهم في الفكر والأدب والثقافة يفتشون فيه عن قيم تصلح أن تكون بداية لنهضة جديدة، جامعين إلى ذلك النظر من جديد في حياتهم الروحية ملتمسين في منابع دينهم الأولى - خلال حركات الإصلاح - ما يحقق التوازن بين طبيعة

الحياة القديمة ومقتضيات الحياة في المجتمع الحديث.

وكان الشعر ـ كما هو معروف ـ قد انتهى منذ أواخر العصر العباسي حتى ذلك الحين إلى درك من الضعف لا سبيل إلى خلاصه منه والعودة من جديد إلى طريق الفن الصحيح إلا بالاهتداء إلى نقطة بدء صالحة للسير على ذلك الطريق. وهكذا بدأ الشعراء بالتدريج يعودون إلى أساليب الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره ناظرين إلى ما كان منها أقرب في روحه ولغته إلى طبيعة العصر الحديث. وكان العصر العباسي وبعض جوانب من العصر الأموي أقرب تلك العصور الى تلك الطبيعة وأصلحها لتلك البداية المنشودة، وإن ظل الشعراء مع ذلك يستمدون من الشعر الجاهلي بعض قيمه وتقاليده التي غدت تراثاً للشعر العربي على مرِّ العصور.

وقد أتيحت للشعر حينذاك موهبة كبيرة وضعته على أول الطريق إلى النهضة الحديثة هي موهبة محمود سامي البارودي، وإن سبقه بعض الشعراء الذين مهدوا له السبيل، وعاصره آخرون في بعض أرجاء الوطن العربي لعل أبرزهم إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ ـ ١٩٠٦) ومحمد سعيد حبوبي (١٨٥٠ ـ ١٩١٥).

على أن دور اليازجي يقتصر في هذا المجال على بلوغ بعض ما في الشعر العربي القديم من سلامة العبارة ومتانة الأسلوب وجهارة الإيقاع، لكنه يفتقد في جملته تلك اللمسات الذاتية التي تكسبه شيئاً من «الطرافة» أو العصرية أو ترتفع به إلى مستوى يتجاوز مجرد محاكاة القديم. ولعل أقرب نماذجه إلى التوفيق ـ في ذلك الإطار التقليدي الغالب ـ قوله من قصيدة بعنوان «الزُّهرة»[1]:

قِفْ بي نحيي رباها أيها الحادي
فتلك أبياتها في عدوة الوادي
قد خيّمت باللوى الغربي، ضاربة
عليه أطنابها، من غير أوتاد
مقيمة، لم تُقم إلا على سفر
ما ينقضي بين تأويب وإسآد
تمشي الهوينى كما مرَّ النسيم ضحى
في هودج من شعاع النور وقّاد

١) نوابغ الفكر العربي ـ الشيخ ابراهيم اليازجي ص٤٥.

يحجّب البعد سيماها، فإن قربت
صدَّت دلالا فزادت غُلة الصادي
يسارق الطرف عين الشمس منظرها
فالشمس من دونها حلت بمرصاد
حتى إذا هجعت في ليلها ظفرت
منها العيون بلمح المبسم البادي
فنبئينا، رعاك الله، جارتنا
بل أنت سوغ لنا من عهد ميلاد[1]
قد انقطعنا فما إنْ بيننا صلة
ولا سبيل لملاّح ولا حادي
ولم يكن بيننا سدّ وقد ضربت
أيدي الفضا دون لقيانا بأسداد
ما إن ينالكُمُ للبرق منطلق
ولا يقرِّب منكم سير منطاد

أما الشاعر العراقي محمد سعيد حبوبي فهو كذلك شاعر تقليدي يحاكي القديم محاكاة تنقصها الموهبة وتغلب عليها روح الصنعة في العصور المتأخرة، من تتابع التشبيهات المستهلكة والجناس المتكلف والأوصاف المألوفة والمبالغة المسرفة في إطار من شعر المناسبات و« الإخوانيات » لا صلة له بوجدان الشاعر. ويمكن أن يتخذ الدارس من أية قصيدة في الديوان نموذجاً لذلك التقليد، إذ يكاد يكون صفة مشتركة بينها جميعاً، على اختلاف في الدرجة. ويعود اختفاء ذاتية الشاعر إلى طبيعة موهبته من ناحية، وإلى حياته التي خلت من الأحداث ومضت في طريق رتيب هادىء، سواء في تحصيل العلم أو في تدريسه.

ومن نماذج التقليد عنده قوله في مطلع قصيدة قالها (مهنئاً سدرة الروضة الحيدرية)[1]:

لُحْ كوكبا وامش غصنا والتفتْ رِيما
فإنْ عَداك اسمُها لم تعدُكَ السيما

(١) جاء في هامش المختارات من شعر اليازجي: السوغ الذي ولد على أثره ولم يولد بينهما.
(١) الديوان ص٩٩.

وجـه أغرّ وجيـد زانـه جَيَـد
وقـامـة تخجـل الخطيّ تقويـا
يـا من تجـلَّ عن التمثيـل صورتـه
أأنـت مثَّلـت روح الحسن تجسيا؟
نطقت بـالشعر سحرا فيـك حين بـدا
هـاروتُ طرفِـك يُنشي السحر تعلـيا
فلو رأتـك النصـارى في كنـائسهـا
مصوَّراً ربَّعـت فيـك الأقـانـيا!
إذا سفرتَ تولّـى اتقـى صنمـا
وإن نظرتَ توقـى الضيغمُ الرِّيـا
من لي بـألمَى نعيمي بـالعـذاب بـه
والحـب أن تجـد التعـذيـب تنعـيا
لو لم تكن جنـة الفردوس وجنّتـه
لم يسقِـني الرِّيـق سلسالا وتسنـيا
ألقـى الوشاح عـلى خصر توهمـه
فكيـف وشّح بـالمرئيّ موهومـا!
ورجّ أحقـاف رمـل في غـلائلـه
يكـاد ينقـدّ عنهـا الكشح مهضومـا
إنْ آلم الحجْـل ساقيـه فـلا عجـب
فقـد شكـى من دقيـق الـدَّرز تـألـيا
الردف والساق ردّا مشيَـتـهُ بَهرا
والـدرع منقـدّة والحجـل مفصومـا

وليس الدارس في حاجة إلى الإلحاح على بيان مظاهر التقليد في هذه الأبيات واعتاد الشاعر فيها على التشبيهات المألوفة المتتابعة المبتسرة، كما في البيت الأول، والمبالغات المسرفة في صورة من الصنعة اللفظية الواضحة، كما في قوله:

لو لم تكن جنـة الفردوس وجنتـه
لم يسقـني الريـق سلسالا وتسنـيا

والأوصاف التقليدية للجمال القائمة أيضاً على المبالغة، في حديثه عن دقّة الخصر

وامتلاء الساقين وغير ذلك من الأوصاف التي تذكرنا بأمثالها من الشعر العباسي حين غلبت عليه عند بعض الشعراء تلك المبالغات المقوتة.

ويعتمد الشاعر - كما هو واضح - على الجناس المألوف أيضاً في قوله « جيد زانه جيد.. قامة تخجل الخطي تقوياً.. فإن عداك اسمها لم تعدك السيما ».

على أن ديوان الشاعر يبدأ بمجموعة كبيرة من الموشحات كان من الممكن - لطبيعة الموشحات العاطفية وإطارها المرن - أن تخرج بالشاعر من دائرة التقليد الضيقة إلى شيء من شعر الوجدان، أو إلى النظر بشيء من الأصالة في أمور الحياة والطبيعة والنفس الإنسانية، لكنه يمضي فيها هي الأخرى على طريقته في المحاكاة، فيقول مثلاً في مقاطع من إحدى موشحاته[1]:

بحر جودٍ في ورود أو صـــــــــدورْ
عـــبّ حـــتى جـــاز أوكـــار النسور
تغرق الشِّعري بـــــــــه وهي العَبور
وتسامي سمكـــــاً فيـــــه السِّمـــــاك
سائغا مورده لم يأجنِ

عقـــد العـــلم لـــه تـــاج الفخـــار
ولـــكم طـــاولَـــه قرم فخـــار
أين شهـــب الليـــل من شهـــب النهـــار
فليخفّـــض إنـــه ليس هنـــاك
وليعرّج للحضيـــض الأوهن

لا تقِسْه في ذكـــاء بـــإيـــاسْ
وبمعنٍ كرمـــا . إذ لا يقـــاس
خـــالصُ التـــبر بقطر أو نحاس
هـــل ترى التـــاج كنعـــل أو شراك
أم سنا الشمس كليلٍ أدكن

وليس الدارس في حاجة إلى بيان ما في هذه المقاطع من تجنيس مصطنع ومقابلات متكلفة وتشبيهات مألوفة و« نظم » بعيد عن روح الشعر.

---

(١) الديوان ص٩٦.

ونستطيع أن نضمّ إلى اليازجي والحبوبي - وإن تأخر عنهما قليلاً - الشاعر العراقي المولد والنشأة، المصريّ الإقامة والوفاة عبد المحسن الكاظمي (١٨٦٥ - ١٩٣٥). وهو شاعر قديم النزعة مقلد في معجمه وصوره وإيقاعه، لا يكاد يجد القارىء في شعره أي إحساس بالحداثة أو روح العصر. ومن نماذج نزعته التقليدية قوله من قصيدة بعنوان «بدور فضلك ما لهن أفول»[1]:

لـك في الحُشاشة يـا أُمـيم مقيـلُ
رَبْـع أغرّ ومنزل مـأهولُ
عونـان، عيـني والفؤاد، عـلى دمي
من لي بـه؟ والقـاتـل المقتولُ!
فعـلى أسيـل خـدودِ آرام النقـا
أمست نفوس العـاشقـين تسيـل
مِيـل كـأن عهودهـا بقـدودهـا
معقودة فتميـل حيـث تميـل
مِن كـل مـاطلـةٍ لوت ديّـانَهـا
كيـف التقـاضي والغريم مَطول؟
لا تـأملنْ صلـة وإن هي واعـدت
هيهـات، كـل عِـداتهـا تـأميـل
قـد حرّمـت وصـلي وحـلّ لهـا دمي
فغـدا لهـا التحريم والتحليـل
نفسي الفـدا لقوامهـا ورضـابهـا
هـذاك عسّـال وذا معسـول
أمسى الهوى جُمَـلاً ففـاز ببعضهـا
بعـض وأصبـح عنـديَ التفصيـل
وتنزلـت سُوَر الغرام عـلى الورى
مـدحـاً فكـان بمـدحيَ التنزيـل

* * *

(١) الديوان ص٤٣.

أما البارودي فقد أتاحت له موهبته وظروف حياته أن يؤدي دوره في حركة الإحياء تلك، على خير ما كان يمكن أن يؤدّي في ذلك العصر. فشعره يكاد يشبه - في نسجه ومعجمه وبناء عبارته وصوره وأخيلته - شعر الكبار من شعراء العصر العباسي، وشعر العذريين من شعراء الدولة الأموية، ومع ذلك يتميز بلمسات «عصرية» تنم عن انتمائه إلى العصر الحديث، وهي لمسات تظل مجرد إحساس خفيّ يشيع من وراء كثير من مظاهر التقليد.

والبارودي لا يخفي احتذاءه تلك النماذج القديمة بل إنه كثيراً ما «يعارضها» غير مصرح أحياناً ومصرحاً في أحيان أخرى، كما في قوله من قصيدته التي يعارض فيها قصيدة أبي نواس المعروفة في مدح الخصيب:

فلو كنتُ في عصر الزمان الذي انقضى
لَباءَ بفضلي جرول وجرير

ولو كنت أدركت النواسيّ لم يقل
أجارةَ بيتينا أبوك غيور

على أن المكانة الشعرية التي تبوأها البارودي في عصره تنبىء بأن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً غير مجرد تقليد القديم. فقد كان الشعر القديم بين أيديهم في الدواوين وكتب الأدب، يستطيعون أن يقرؤوه متى شاءوا فيجدوا فيه من الأساليب القديمة الأصيلة ما لعلهم لا يظفرون بمثله عند البارودي، إن كان ما يبتغون هو مجرد الأساليب الشعرية القديمة. حقاً، إن الشاعر كان يعيش بينهم، وإن تفوقه في هذا النمط العالي من الشعر القديم قد رد إليهم ثقتهم بمواهبهم المعاصرة، وبعث في نفوسهم شيئاً غير قليل من «الزهو» والإعجاب بشاعر «معاصر» يستطيع أن يجاري فحول الأقدمين على هذا النحو؛ لكن ذلك وحده لم يكن ليجعل للبارودي كل هذه المكانة الكبيرة في نفوس الناس إذا لم يكن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً جديداً غير مجرد القدرة على المحاكاة.

فما الذي جعل الناس يكبرون الشاعر كل هذا الإكبار ويتغاضون عن كثير مما في شعره من مظاهر التقليد البيّن؟.

أغلب الظن أن ذلك يعود إلى عنصر جديد ردّه البارودي إلى الشعر العربي بعد أن كان قد فقده قروناً طويلة، غلب عليه فيها الاحتراف والمديح والإخوانيات والمناسبات. هو عنصر «الذاتية».

ـ وليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها ـ وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية ـ بل أنْ يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية.

ومن المعروف أن حياة البارودي قد حفلت ـ منذ صباه ـ بالأحداث والتجارب، فخاض وهو شاب حرب كريت، ثم عاد فاشترك في حرب البلقان، ثم قدر له أن يضطلع بدوره المعروف في الثورة العرابية وأن تنتهي حياته بالنفي سبعة عشر عاماً فقد أثناءها زوجه وبعض ولده وكثيراً من أصدقائه في أرض الوطن، ودبت إلى جسده الشيخوخة وإلى روحه اليأس. وقد فرضت هذه التجارب والمحن على الشاعر أن يرتد إلى ذاته فينبعث في شعره من الحرارة والعواطف الممتزجة بالبصيرة الصادقة ما لا ينبع إلا من التجربة والملاحظة الدائبة للنفس والحياة والناس.

وهكذا اجتمع في شعر البارودي أسلوب، إن يكن قديماً فهو على أية حال جديد بالنسبة إلى عصره متفوق كل التفوق بالقياس إلى عصور التخلف، وتجربة صادقة ولمسات ذاتية طالما افتقدها الشعر العربي في تلك العصور.

والحق أن هذه الذاتية لا تبدو في تعبير الشاعر عن مأساته وعن الأحداث الكبرى في حياته فحسب، بل نراها كذلك في كثير من تجاربه الشعرية الأخرى وبخاصة في وصف الطبيعة بمنفاه في جزيرة «سرنديب». فالطبيعة هنا متميزة كل التميز عن الطبيعة في مصر، يصفها الشاعر بأسلوبه التقليدي لكنه لا يصورها تصويراً «نمطياً» أو مصنوعاً كالمألوف في كثير من أوصاف الطبيعة في العصور السابقة، بل يرسم صوراً حية لجبال تلك الجزيرة وأنهارها وأمطارها الغزيرة وجداولها الجارية وضبابها الكثيف وخضرتها اليانعة وغير ذلك مما يحس القارىء معه ـ من وراء الأسلوب البادي الحرص على الجزالة المسرفة والصور المبالغة ـ بأثر التجربة الصادقة والملاحظة الواعية.

لذلك استطاع الناس أن يغفروا للشاعر كثيراً من مظاهر التقليد الواضحة، إذ وجدوا وراء تلك الصور التقليدية شاعراً يعيش الحياة بمسراتها وأشجانها ويفتح الحزن بصيرته على كثير من حقائق النفس والأخلاق فيصوغها صياغة تنبض بالحرارة والصدق مهما تكن طبيعة أسلوبها التقليدي، فأقبلوا على شعره وأحلّوه من نفوسهم تلك المكانة المرموقة.

ومن هنا يمكن أن نقول ـ على ما يبدو في القول من مفارقة ـ إن البارودي برغم نزعته التقليدية الغالبة يعدّ «إرهاصاً» للحركة الرومانسية التي قدر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من «الذاتية» والتجربة الشخصية.

ولا تقتصر طلائع الرومانسية في شعر البارودي على التفاته إلى ذاته، بل تبدو كذلك في إحساسه بكثير من المشاعر الرومانسية المألوفة في الشعر الوجداني وأسلوب تعبيره عن تلك المشاعر. والغربة ـ سواء كانت غربة مادية أم روحية ـ شعور يتردد كثيراً عند الوجدانيين المحدثين كما تردد من قبل عند نظائرهم من العذريين. ولا يفتأ البارودي يتحدث في شعره عن غربته مازجاً بين صورتها المادية وآلامها النفسية إلى أن تغدو أحياناً غربة روحية خالصة، حتى قبل أن تحل به محنته الأخيرة الكبرى. فهو يقول ـ وهو ما زال في رونق الصبا ومشارف الطموح ـ متحدثاً عن غربته وهو يخوض الحرب في جزيرة كريت:

أراكَ الحمي، شوقي إليـك شديـدُ
وصـبري ونومي في هواك شريـدُ
مضى زمن لم يـأتـني عنـك قـادم
ببشرى، ولم يعطـف عـليّ بريـد
وحيـد من الخـلان في أرض غربـة
ألا كـل من يبغي الوفـاء وحيـد!
فهـل لغريـبٍ طوّحتـه يـد النوى
رجوع؟ وهـل للحـائمات ورود؟
وهـل زمن ولّـى وعيش تقيضـت
غضـارتـه، بعـد الـذهـاب يعود؟

ونستطيع أن نلمس الربط بين الاغتراب المادي والغربة الروحية في تلك النقلة المفاجئة من الشطر الأول في البيت الثالث إلى التعبير عن افتقاد الإنسان الوفاء بين الناس جميعاً «ألا كل من يبغي الوفاء وحيد»، كما نلمس في تصويره الظمأ واشتهاء الري ملامح من الشعور والتعبير في الشعر العذري الذي يمكن أن يعد وجهاً من وجوه الرومانسية في ذلك الزمن البعيد. والتشوق في البيت الأخير إلى الماضي على إطلاقه ـ مهما يكن باعثه المباشر ـ سمة رومانسية أخرى غالبة على شعر الرومانسيين؛ والأبيات

بعد ذلك تذكّر في روحها وإيقاعها بقصيدة جميل المعروفة:

ألا ليـــت أيـــام الصفـــاء جـــديـــد
ودهراً تولى يـــــا بثــــين يعود!

وقد كان البارودي يلتمس للتعبير عن مشاعره الذاتية صوراً من تجارب مماثلة عند الشعراء العذريين عبروا بها عن الوجد والغربة والفقد، وحنوا فيها إلى مواطنهم الأولى بنقائها و« بساطتها » وذكرياتها الشجية والسعيدة على السواء. ومن ذلك قوله:

يـــا حبـــذا جرعـــة من مـــاء مَحْنِيَـــة
وضجعـــة فوق برد الرمـــل بـــالقـــاعِ
ونسمـــة كشمـــيم الخلـــد قـــد حملـــت
ريّـــا الأزاهـــير من مَيـــثٍ وأجراع

وما أكثر ما عبَّر العذريون عن ظمئهم إلى تلك الجرعة الصافية الباردة من « ماء محنية » وإلى تلك الضجعة الوادعة فوق « برد الرمل بالقاع ». ولئن كانت تلك الألفاظ والصور من وحي بيئة بدوية غير بيئة الشاعر، إنّ في ارتباطها الروحي بالأرض وما تحمل من حنين عميق إلى مراتع الطفولة والصبا مهما تكن بساطتها، نغمة رومانسية مألوفة تمثل التوزع بين الحاضر والماضي، والمدينة والزيف أو البادية.

وإذا كانت ضرورة النظر إلى التراث قد دفعت الشاعر إلى أن يبني قصيدته على نمط القصيدة الطويلة، بأقسامها التقليدية المعروفة، فإن إلحاح المحنة على وجدان البارودي كان يتسلل إلى مطالع القصيدة التقليدية فيشيع فيها معانيَ وصوراً قد تبدو في ظاهرها متسقة مع المطلع العاطفي، لكنها إذا أُفردت وانتزعت من سياقها بدت تعبيراً صريحاً عن تلك المحنة. ومن ذلك قوله:

لكـــلّ دمـــع جرى من مقلـــة سبـــبُ
وكيـــف يملـــك دمـــع العـــين مكتئـــبُ
لولا مكـــابـــدة الأشواق مـــا دمعـــت
عـــين، ولا بـــات قلـــب في الحشا يجـــب
فيـــا أخـــا العـــذل، لا تعجـــل بـــلائمة
عـــليّ. فـــالحـــب سلطـــان لـــه الغَلَـــب

لو كـــان للمرء عقـــل يستضيء بـــه
في ظلمـــة الشك لم تعلـــق بـــه النُّوَب

ولو تبيّن مـــا في الغيـــب من حـــدث
لكـــان يعـــلم مـــا يـــأتي ويجتنـــب

لكنـــــه غرض للـــــدهر يرشقـــــه
بـــأسْهم ، مـــا لهـــا ريش ولا عقـــب

فكيـــــف أكتم أشواقي؟ وبي كلَـــــف
تكـــاد مِن مسّه الأحشاءُ تنشعـــــب!

أم كيـــف أسلو؟ ولي قلـــب إذا التهبـت
بـــالأفـــق لمعـــة برق كـــاد يلتهـــب

أصبحـــت في الحـــب مطويًّا عـــلى حُرق
يكـــاد أيسرُهـــا بـــالروح ينتشب

فقوله « لو كان للمرء عقل يستضيء به » إلى قوله « لكنه غرض للدهر يرشقه » يبدو في سياقه جزءاً من المطلع العاطفي يلتمس الشاعر فيه العذر لنفسه إذ أتاح للحب أن يغلبه على أمره وكأنه قدر مكتوب كان ما يزال في باطن الغيب. لكن الأبيات، على ضوء ما يصرح الشاعر به بعدُ من حديثٍ عن محنته ودفاع عن نفسه، تبدو إشارة واضحة إلى تلك المحنة وذلك الدفاع.

وفي القصيدة أبيات أخرى لعلها أبلغ في الإفصاح عن ذلك الأسلوب الفنيّ والنفسي الذي تمتزج فيه معاني المطلع التقليدي وصوره بمعاني التجربة النفسية وصورها، يقول فيها الشاعر:

.. وعـــاد ظـــني عليـــلاً بعـــد صحتـــه
والظن يبعـــد أحيـــانـــاً ويقـــترب

فيـــا سراة الحمـــى ، مـــا بـــال نصرتـــكم
ضـــاقـــت عـــليّ ، وأنتم سادة نُجُـــب!

أضعتموني . وكـــانـــت لي بـــكم ثقـــة
مـــتى خفرتم ذمـــام العهـــد يـــا عرب؟

أليس في الحـــق أن يلقي النزيـــل بـــكم
أمنـــا ، اذا خـــاف أن ينتـــابـــه العطـــب؟

فكيف تسلبني قلبي، بلا تِرَةٍ،
فتاةُ خدرٍ لها في الحيّ منتسب!

ولا شك أن استصراخ الشاعر سراة الحي لينصروه في حبه يبدو بيّن السخف إذا لم يرتبط بمحنته السياسية والنفسية الكبرى التي يصرح عنها في نهاية القصيدة بأبياته المعروفة:

ومن عجائب ما لاقيت من زمني
أني مُنيت بخطب أمره عجبُ
لم أقترف زلّة تقضي عليّ بما
أصبحت فيه، فماذا الويل والحرَب!
فهل دفاعيَ عن ديني وعن وطني
ذنب أدان به ظلماً وأغترب!

وللبارودي، إلى جانب هذا، مقطوعات رومانسية خالصة تكاد، في يسر لغتها و« بساطة » أسلوبها، وفي صورها ومشاعرها، تختلط بالمقطوعات العذرية المعروفة، منها مقطوعته:

هل من فتى ينشد قلبي معي
بين خدور العِين بالأجرع؟
كان معي، ثم دعاه الهوى
فمرّ بالحيّ ولم يرجع
فهل إذا ناديتُه باسمه
يفيق من سكرته أو يعي؟
هيهات يلقي رَشَداً بعدما
أغواه لحظ الرشأ الأتلع
فيا دموع القَطر سيلي دماً
ويا بنات الأيك نوحي معي
وأنتِ يا نسمة وادي الغضي
مُرّي بريّاك على مربعي

وأنـــتِ يـــا عصفورة المنحنَـــى
بـــالله غنّي طربـــاً واسجعي
وأنـــتِ يـــا عـــين إذا لم تفي
بـذمـــة الــدّمــع، فـــلا تهجعي!
صبـــابـــةٌ أغرتْ عـــليّ الأسى
ودلّـــت السهـــد عـــلى مضجعي!
ويـــلاه من نـــار الهوى! إنهـــا
لولا دموعي أحرقـــــــت أضلعي
أبيـــت أرعي النجم في سُدفـــة
ضـلّ بهـــا الصبـــح، فـــلم يطلـــع
لا أهتـــدي فيهـــا إلى حيلـــةٍ
تقي حيـــاتي من يـــدَيْ مصرعي
طوراً أداري لوعـــتي بـــالمنـــى
وتـــارة يغلبـــني مـــدمعي
فهـــل إلى الأشواق من غـــايـــة
أم هـــل إلى الأوطـــان من مرجـــع؟
لا تـــأسَ يـــا قلـــب عـــلى مـــا مضى
لا بـــد للمحنـــة من مقطـــع

والصلة بين هذه المقطوعة ونظائرها من الشعر العذري بيّنة في هذا الأسى الشفيف المستسلم وفي ذلك الالتفات إلى مظاهر الطبيعة الوديعة الرقيقة، وفي النداء المكرر الذي طالما لجأ إليه العذريون ليعبروا عن تشبثهم بحبهم أو مواطنهم الأولى، أو التذاذهم بترداد أسماء أحبائهم وأوطانهم!

وقد التفت بعض الدارسين إلى هذا العنصر «الذاتي» في شعر البارودي فأثنوا عليه واغتفروا له من أجله كثيراً من مظاهر التقليد في شعره، وإن كانوا لم يضعوه في إطار التطور الشعري العام ولم يعدّوه خطوة ممهدة لظهور الحركة الرومانسية بعد ذلك بسنين. يقول الدكتور محمد حسين هيكل في مطلع مقدمته البديعة للديوان:

«شعر البارودي حياته، فكل قصيدة في ديوانه صورة لحالة نفسية من حالات هذا الشاعر الملهم. والديوان في مجموعه صورة للعصر الذي عاش فيه وللبيئة التي أحاطت به

وللنهضة المتوثبة في الحياة حوله، وللثورة التي تمخضت عنها تلك النهضة، وللنكسة التي أصابت النهضة والثورة كلتيهما، والتي نقلت الشاعر من وطنه إلى منفاه ليقيم به سبعة عشر عاماً وبعض عام، يستأثر الشعر بها جميعاً. وقد اختار البارودي أثناء نفيه أجود ما قيل من الشعر في العصر العباسي، وقال أجود مما اختار، فبعث الشعر العربي خلقاً جديداً. وشعر المنفى كشعر الشباب وشعر الكهولة صورة صادقة لهذه الحياة التي أراد لها القدر أن تكون نغماً من الأنغام تسمو بها النشوة إلى ذروة السرور والطرب حيناً، ويدفعها الطموح إلى مضطرب الثورة والمثل الأعلى حيناً آخر، ثم تصقلها السن ويصقلها النفي، فإذا الحكمة والحنين والحب تبعث إلى هذا النغم سكينة تسمو بها على المألوف من ألحان الحياة، لا يغير من ذلك ما يدفعه النفي إلى نفس الشاعر من ألم تترجم عنه صيحات ثائرة تعيد أمام أذهاننا صورة من نزوات شبابه وثورة كهولته».

ومع حرص العقاد في مطلع شبابه على مهاجمة التقليد والدعوة إلى مفهوم وتعبير جديدين للشعر، اغتفر هو الآخر للبارودي نزعته التقليدية لما لمس في شعره من تعبير صادق عن ذاته يبث فيه من الحرارة ما يغطي على ذلك التقليد، فيقول:

«.. دع مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية، واستعرض ديوان البارودي كله لا تَرَ فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة أو الخاصة، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوّره لنا مؤرخوه. وهذه آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية. فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولَى، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير»[1].

لذلك كله يمكن أن يقال إن شعر البارودي - برغم ما به من تقليد ظاهر - يُعدّ، كما ذكرنا، إرهاصاً للحركة الرومانسية بما ردّ للتجربة الشعرية من عنصر ذاتيّ طالما افتقدته، وبما شاع فيه من صدق التجربة وحرارتها ولمساتها المميزة. ولئن نبعت تلك الذاتية من ظروف شخصية أحاطت بالشاعر لقد كانت إلى جانب ذلك استجابة لبدايات تلك المرحلة الحضارية التي كان المجتمع العربي قد أخذ يجتازها حينذاك والتي كان «الفرد» بثقافته العصرية ووعيه للنقلة الكبيرة من القديم إلى الجديد محوراً لأدبها،

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص١٣٣.

سواء عند مبدعي الأدب أو متلقيه. على أن ذاتية البارودي - مهما يكن من شأنها - ما كان يمكن أن تكفي في صورتها التقليدية الغالبة لكي تمثل طبيعة ذلك التطور الحضاري الجسيم، فكان لا بد أن تمتد حركة الإحياء عند شعراء آخرين، فتصبح أكثر «حداثة» وأقدر على مجاراة روح العصر في معجمها وأسلوبها وإيقاعها العام.

ولم يجرِ التطور في العالم العربي على مستوى واحد؛ فقد سبق إلى التجديد بعض الشعراء ممن اتصلوا اتصالاً مبكراً بالثقافة الغربية والعصرية، على حين كان شعراء آخرون - في مراحل حياتهم الفنية الباكرة - لا يزالون يجتازون مرحلة الإحياء الأولى؛ ومنهم في العراق الرصافي والزهاوي.

حركة الإحياء في العراق

تأخرت حركة الإحياء في العراق فلم يظهر شعراؤها إلا في أخريات أيام البارودي. ولعل أبرز روادها الرصافي والزهاوي. والرصافي في ديوانه الأول الذي نشر عام ١٩١٠ يبدو موهبة ناشئة لا تزال تتلمس طريقها إلى النضج فتحتذي قدر طاقتها أساليب الشعر العربي القديم احتذاء ظاهراً برغم ما في شعره من بعض اللمسات العصرية. ونستطيع أن نرى تلك المحاكاة بينة في تشبيهاته ومجازاته وبناء عبارته الشعرية وإيقاعها العام في أبيات من قصيدة له أسماها «العالم شعر»:

وليل غُدافيّ الجناحين بتُّه
أسامر في ظلمائه واقع النَّسرِ
وأقلع من سفن الخيال مراسيا
فتجري من الظلماء في لجج خُضر
أرى القبة الزرقاء فوقي كأنها
رُواق من الديباج رُصّع بالدّر
ولولا خروق في الدجى من نجومه
قبضتُ على الظلماء بالأنمل العشر
خليليّ ما أبهى وأبهج في الرؤى
نجوماً بأجواز الدُجى لم تزل تسري
إذا ما نجوم الغرب ليلاً تغوَّرت
بدت أنجم في الشرق أخرى على الإثر

تجولتُ من حسنِ الكواكب في الدجى
وقبح ظلام الليل في العُرف والنكر

إلى أن رأيت الليل ولّت جنوده
على الدُّهم يقفو إثرها الصبح بالشُّقر

فيا لك من ليل قرأت بوجهه
نظيم البها في نثر أنجمه الزُّهر

فقلت وطرفي شاخص لنجومه
ألا إن هذا الشعر من أحسن الشعر

وفي هذا الإطار من التقليد الغالب لا نكاد نلمح شيئاً من « ذاتية » الشاعر وإن كان يتحدث عن نفسه وعن وقع الليل على وجدانه. ذلك لأن « الذاتية » - حتى في عصر الإحياء - لا يكفي فيها مجرد الحديث عن الذات، بل لا بد أن تبتدع لها خلال الجو التقليدي العام بعض الألفاظ والعبارات الشعرية والصور والمجازات التي يشعر القارىء معها بصدق التجربة وحرارتها.

ولعلنا نلمس الصنعة اللفظية التي غلبت على الشعر في العصور المتأخرة، في قوله:

فيا لك من ليل قرأت بوجهه
نظيم البها في نثر أنجمه الزُّهر

ونصادف مثل هذه الصنعة في تلاعب الشاعر بمصطلحات العروض في أبيات سابقة من القصيدة نفسها يقول فيها:

وما المرء إلا بيت شعر عَروضُه
مصائب، لكنْ ضَرْبه حفرة القبر

تنظّمنا الأيام شعراً وإنما
تردّ المنايا ما نظمن إلى النثر

فمنّا طويلٌ مسهبٌ بحرُ عمره
ومنّا قصيرُ البحر مختصر العمر

على أننا نصادف خلال تلك النشأة التقليدية الأولى بعض ملامح يتمثل فيها وقع الحياة على وجدان الشاعر على نحو أقرب الى طبيعة الشعر الذاتي وإن بدت فيها آثار الموهبة الناشئة. وذلك في قصائد تجيء في إطار من القصة القصيرة، يرصد فيها الشاعر

بعض مآسي الحياة ويصور بعض ما تثيره في نفسه من شجن.

وقد أصبحت القصة شكلاً مألوفاً عند رواد الذاتية ثم عند الشعراء الوجدانيين، يستعينون به على المزاوجة بين عوالم النفس الداخلية وأجواء القصة الخارجية من طبيعة ومجتمع، حتى تكتمل الصورة الرومانسية التي يستثير فيها العالم الخارجي أشجان الشاعر الدفينة، أو يخلع الشاعر فيها أحاسيسه الباطنة على ذلك العالم. وهي بهذا تهيئ له أن يعبر عن مشاعر ذاتية من خلال تجارب لا تتصل بذاته هو لكنها تنبع من أفق أرحب خلال رصده للحياة والناس والطبيعة.

ويلتفت الرصافي - ومن بعده رواد الحركة الرومانسية - إلى مآس بعينها، لعلها تمثل في طبيعتها جانباً من جوانب إحساس الشاعر بالحياة فيسقط عليها ذلك الإحساس ويجد في تصويرها - سواء وعى ذلك أم لم يع - متنفساً لما في وجدانه العميق من مشاعر غائمة. وهكذا يروي الرصافي قصة عن «أم اليتيم» وأخرى عن «اليتيم في العيد» وثالثة عن «الفقر والسقام» ورابعة عن «اليتيم المخدوع»[1]، وكلها صور يمكن أن تعكس ما في وجدان الشاعر ذي الحس المرهف - أو الشاعر الرومانسي - من شعور بالضياع والعجز والفقد، وبخاصة إذا امتزجت بصور مماثلة من العالم الخارجي كالعيد وما بينه وبين اليتم والفقر من مفارقة، أو الليل وما يثيره في نفوس الحزانَى والمعدمين من الوحشة واللوعة.

ومن ملامح الذاتية التي تحاول أن تطل من خلال أسلوب الشاعر التقليدي ما نصادفه من تكرار لبعض الألفاظ والعبارات، يؤكد به الشاعر حدة إحساسه بما يرصد من صور، كقوله في قصيدة «اليتيم في العيد»:

صباح بـه تُبـدي المسرّةُ شمسَها
وليس لها إلا التوهُّم مطلعُ
صباح بـه يختال بالوشي ذو الغنى
ويعُوز ذا الإعدامِ طِمْر مرقّع
صباح بـه يكسو الغنيّ وليدَه
ثياباً لها يبكي الوليد المضيّع
صباح بـه تغدو الحلائل بالحلَي
وترفضّ من عين الأرامل أدمع

(١) الديوان صفحة ٥٢، ٧٤، ١١٣، ١٧٩.

ومن ذلك أيضاً قوله في مطلع «اليتيم المخدوع»:

قضى والليـــل معتكر بهـــيمُ
ولا أهـــلٌ لـــديـــه ولا حميمُ
قضى في غـــير موطنـــه قتيـــلا
تمجّ دم الحيـــاة بـــه الكلوم
قضى من غـــير بـــاكيـــة وبـــاك
ومن يبكي إذا قُتـــل اليتـــيمُ؟
قضى غـــض الشبيبـــة وهو عـــفٌ
مطهـــرة مـــآزره كريـــم

ومن الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر ليبرز إحساسه الذاتي، المقابلة بين الألفاظ والمعاني والصور، مزاوجاً بين صورتين متناقضتين إحداهما متمثلة في موضوع المأساة والأخرى في الوجود الخارجي من حولها، كما نرى في مقابلاته المتتابعة بين صباح الأغنياء وصباح اليتيم في الأبيات السابقة.

ونستطيع أن نجد نماذج من التكرار عند بعض الشعراء المعاصرين للرصافي، وإن انتموا إلى اتجاه يتجاوز «عصره الفني» إلى عصر الريادة الرومانسية، ومنهم عبد الرحمن شكري وقد ظهر ديوانه الأول عام ١٩٠٩. من ذلك قوله في قصة شعرية فعنوان «عاشق المال»[١]:

كنـــت أهواك حـــين مجـــدك عـــال
يـــأسر الـــدهر بـــالـــدرور المطـــير[٢]
كنـــت أهواك والزمـــان مؤاتيـــك
ـ وريـــب الزمـــان غـــير مغـــير[*]

وقوله في مطلع قصير بعنوان «حنين الغريب»[٣]:

---

(١) الديوان ص٣٤.

(٢) ورد في هامش الديوان: «الدرور بفتح الدال كناية عن الثروة» وسنعرض في دراستنا لشعر شكري لما يبدو في هذه الأبيات من ركاكة واضحة.

(*) تشير العلامة (ـ) إلى أن البيت مدور وسنلتزم في بقية الكتاب.

(٣) الديوان ص٣٥.

أيهذا الغريب ذو البلد النازح،
– ماذا دهاك عند الغروب؟
قد عهدناك مستكيناً لريب الدّهر
– مستلئماً بعزمٍ صليب
وعهدناك لست تعرف ما الحب
– ولا لوعة الفؤاد الطروب
وعهدناك ليس يكربك الضيم
– ولا سطوة الزمان العصيب
وعهدناك خاشعاً مستقادا
ذاكراً نعمة الأغر النجيب
وعهدناك إن زللت فأدليت
– بعذر سللت غِلّ العطوب
وعهدناك لا حسودا ولا غرا
– طموحاً إلى المكان الخصيب
وعهدناك لا بكيئاً قطوعا
لرجاء المستصرخ المستثيب
فأخوك الأديب في الأهل والدار
– له عيشة الغريب الكئيب
ليس في ثوبه سوى طلل بال
– وداء صعب وجرح رغيب
ليس في وجهه من البشر إلا
مَدْمع مشرق كلمع الضريب
ليس في قلبه سوى الحب والحرب
– وغيظٍ على الزمان مريب

والتكرار ظاهرة نصادفها في الشعر العربي القديم عند كثير من الشعراء ذوي الاتجاه الوجداني الذاتي وفي الشعر السياسي الذي يصدر عن عقيدة صادقة تخلع عليه صفة الذاتية كشعر الكميت، وشعر العذريين.

ومن ومضات الذاتية عند الرصافي التفاته إلى لحظات ومشاهد من الطبيعة، من

شأنها أن تبعث الأشواق الغائمة والأشجان الكامنة، كلحظة الغروب في قصيدته «الغروب»[1]. لكن الشاعر يظل ملتزماً أسلوبه التقليدي معتمداً في أغلب عباراته وصوره على رصيده من التراث:

نزلَـــــــــــتْ تجرّ إلى الغروب ذيولا
صفراء تشبـــــه عـــــاشقـــــاً متبولا
تهتز بـــين يـــد المغيـــب كـــأنهـــا
صبـــــبٌ تململـــــل في الفراش عليـــــلا
ضحكـــت مشارقهـــا بوجهـــك بكرة
وبكـــت مغـــاربهـــا الـــدمـــاء أصيـــلا

وإذا كنا نعد الرصافي من بين شعراء «الإحياء» في العراق، فإنه مع ذلك لم يكن بمعزل عن حركة التجديد وبواكير الرومانسية في مصر، ولا بد أن أصداء من الدعوات النظرية إلى العصرية ونماذج شعرية من تطبيق هذه النظرية كانت تنتهي إليه فيتأثر بها قليلا في إطاره التقليدي الغالب. لذلك نصادف بضع قصائد خرج فيها الشاعر على وحدة البيت إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، المطردة النظام في كل مقطوعات القصيدة، كما في قصيدته «الفقر والسقام»، يقول في مطلعها:

أيَ مضـــني يمـــدّهـــا بـــاكتئـــاب
أنَـــــة تـــــترك الحشا في التهـــاب
يتشكَـــى والليـــل وَحْـــفُ الإهـــاب
ضمن بيـــت جثـــا عـــلى الأعقـــاب
سفعتـــه فمـــال، كـــفّ الخراب

تمـــع الأذن منـــه صوتـــاً حزينـــا
راجفـــاً في حشا الظـــلام كمينـــا
يمـلأ الليـــل بـــالـــدعـــاء أنينـــا:
رَبّ كن لي عـــلى الحيـــاة معينـــا
رَبّ إن الحيـــاة أصـــل عـــذابي

---

(٦) الديوان ص٢١٠.

كذلك نصادف في شعره الدعوة النظرية إلى العصرية، تلك التي كانت قد بدأت تشيع في أشعار هؤلاء المجددين والرواد، وفي مقدمات دواوينهم. ومنها قوله في ديوانه الأول،

مــا جئــت منزلــة إلا بنيــت بهــا
بيتـــاً من الشِّعرِ لا بيتـــاً من الشَّعَرِ
وأجود الشعر مـــا يكسوه قـــائلـــه
بوشي ذا العصرِ، لا الخالي من العُصُرِ
لا يحسُن الشَعر إلا وهو مبتكر
وأيّ حُسنٍ لشعر غـــــــير مبتكر!

وقوله من قصيدة بعنوان «بعد البين»:

تركـــت من الشعر المـــديـــح لأهلـــه
ونزهـــت شعري أن يكون قـــذاعـــاً
وأنشدتـــه يجلو الحقيقـــة بـــالنُّهَى
ويكشف عن وجـــه الصواب قنـــاعـــا

* * *

أما الزهاوي فيبدو في ديوانه الأول «الكلم المنظوم» - عام ١٩٠٨ - أكثر نضجاً وأقوى سيطرة على العبارة واللغة من الرصافي في بدايته الأولى. وأسلوبه يتراوح بين «الكلاسيكية» المسرفة، وبخاصة في قصائده السياسية والقومية، والنزعة العصرية في بعض عاطفياته ووصفه للطبيعة. وهو يبدو أشد تأثراً من الرصافي بالاتجاهات الأدبية المتقدمة في الوطن العربي وأكثر معرفة بالشعراء المرموقين فيه حينذاك. ومن بعض مظاهر متابعته لنتاج هؤلاء الشعراء وتأثره بهم تشطيره لقصيدة شوقي المعروفة «خدعوها بقولهم حسناء». يبدؤها بقوله[1]:

خـــدعوهـــا بقولهم حسنـــاء
شعرهـــا الليـــل والجبـــين ذُكـــاء
غرّهـــا ذلـــك الثنـــاء فـــلانـــت
والغواني يغرهن الثنـــــــــــاء

(١) الديوان ص١١٥.

ونستطيع أن نلمس ذلك الإطار التقليدي العام لشعره القومي والسياسي، في أبيات قليلة قالها من قصيدة طويلة[1] عندما كان في «الآستانة» عام ١٨٩٨:

ألا فانتبه للأمر، حتّامَ تغفل؟
أما علمتك الحال ما كنت تجهلُ
أغِثْ بلداً منها نشأت، فقد عَدَتْ
عليها عوادٍ للدمار تعجّل
لقد نزعت أمٌّ رُبيت بحجرها
وإنك عنها غافل لست تسأل
بلادي بلادي لا أضن بنصرها
وإن عذلتني في هواهنّ عُذّل
كأنيَ بالأوطان توقظ فتية
عليهم، إذا اشتد البلاء، المعوّل

ويؤكد هذا الطابع التقليدي كذلك قوله من قصيدة طويلة قالها عام ١٩٠٠ «في زمن الاستبداد، بعد إرجاعه مخفوراً إلى بغداد يصور ما لاقاه في دار السعادة، وما لاقاه من ألم فراق إخوانه الذين نفوا معه إلى كل بلد»[2]:

نبا الدهر بالإخوان حتى تمزعوا
وحتى خلت منهم ديار وأربُع
ونابهمُ خطب فشتت شملهم
وكان بهم شمل المكارم يُجمع
رجال لهم أعلى من النجم همة
وأمضى من السيف الجُراز وأقطع
لقد ربطتهم بالوفاء مودة
حبائلها للموت لا تتقطع
أحنّ الى عهد اللوى وهو منقض
وأبكي لنأي الدار، والدار بلقع

(١) الديوان ص٧.
(٢) الديوان ص١٠.

على أنه كالرصافي يلتفت إلى مآسي الحياة والمجتمع ويصوغها في قالب قصة شعرية تتفاوت أجزاؤها في الاستجابة لمقتضيات القصة فيجيء بعضها جزلا جهيراً أكثر مما ينبغي، وبعضها مرناً سهلاً يلائم جو القصة وطبيعة ما تقتضيه من سرد، ويهبط بعضها إلى مستوى « النظم »، كما في مطلع قصيدته « سليمى ودجلة »[1]:

أمـير عـلى جنـدٍ ببغـداد يـذكرُ
يقـال لـه الـتركيّ ذو الطيش جعفرُ
لـه زوجـة تـدعى زليخـا، ركونُـه
إليهـا كثـير، فهي تنهـى وتـأمر
وكـان لـه من تلـك بنـت جميلـة
يقـال لهـا ـ فيما أتـانيَ ـ دلـبر
وجـاريـة في بيتـه شركسيـة
تسمّـى سليمـى وهي عـذراء مُعصر
مهفهفـة رُود كـأن قوامهـا
قضيـب من الليمون ريّـان مزهر
لهـا نظرة كـالسيـف مـاضٍ غرارُه
ووجـه كمثـل الزهر زاهٍ منوّر

على أننا ـ في داخل هذا الإطار التقليدي ـ نلمح لمسات « وجدانية » يسيرة تتمثل في الشعور بسأم الحياة ورتابتها والتفكير في الموت منقذاً من الملال:

لعمرك قـد تشابهـت الليـالي
فمـا في عَوْدهـا شيء جـديـدُ
نهـار خلفـه يـأتي نهـار
وليـل كلمـا ولّـى يعود
ترى عيـني بكـف الموت قوسا
بهـا سهمٌ إلى جهـتي سديـد

(١) الديوان ص٤٩.

فيا موت ازرِني ، إن كنت ترمي
فإني بالردى صبّ عميد
ولم أرَ منهلاً كالموت عذبا
على طرفيه تزدحم الورود

وتلك نغمة ـ رغم جنوحها إلى الوجدانية ـ قديمة مألوفة في الشعر العربي لا يمكن اتخاذها دليلا مقنعاً على اتجاهٍ وجداني حق عند الشاعر . لكنا نصادف في الديوان قصائد ذات نزعة ذاتية واضحة في الالتفات إلى الطبيعة ومشاهد جمالها ولحظات صفائها ، تتميز بأسلوب خاص ، أو بشكل جديد يتضمن بعض الصور والتعبيرات الحديثة . ومن قصائده ، التي صاغها على نظام المقطوعة المتغيرة القوافي الجامعة في تعبيرها وتصويرها بين القديم والجديد ، قصيدة طويلة في وصف الطبيعة ـ ويبدو التقليد واضحاً في مقطعيها الأول والثاني ثم يخف بالتدريج في المقاطع التالية وإن ظل غالباً عليها حتى النهاية :

إنّ حُسن الربيع للعين فاتنْ
كم به من زهر كثير المحاسن
غير أن الزمان يا قوم خائن
فلأزهاره جمال ، ولكنْ
هي ـ آهٍ ـ قصيرة الأعمار
حبذا الروض إنه قد تزيّنْ
ببهار وأقحوان وسوسن
زرته في الصباح حين تبيّن
وأطلت الجلوس فيه إلى أن
صعدت في السماء شمس النهار
حيث ظِلّ للسرو فوقي ظليلُ
وعلى السرو للحمام هديل
وبساط للزهر تحتي خميل
وأمامي مرج رواه جميل
وغدير للماء صوب يساري
وبذات اليمين مني تنور
عين ماء كأنه ، بنور

ذاب لطفاً فاهتز فيه النور
وعلى العين وهي تجري طيور
رفرفت، من فواخت وقماري
إن تمشت ريح تريد وصولاً
لغصون يَسَقْنَ في البعد طولا
فتخطت بنفسجا مطلولا
ثم مرّت ماء يسيل في أنهار
عَبرتْها حتى التقت بالغصونِ
ولوت من أعطافها والمتون
فبكت من حزنٍ عليها عيوني
يا بنات النبات هِجْتَ شجوني
إذ تلوّيتِ في ذرى الأشجار

ومثل هذا الوصف ليس جديداً على الشعر العربي، فله نظائر في الموشحات وغيرها من أشعار الطبيعة، وإن كنا نلمس في إحساس الشاعر شيئاً من «الذاتية» وفي معجمه وبعض عباراته بعض «الحداثة»، في ثنايا ذلك الشكل الموقع وتلك القوافي المتلاحقة التي لا يستطيع الشاعر معها أن يتلبث قليلا عند أية صورة فنية أو نفسية بعينها. وتلك طبيعة كثير من أشعار الديوان الأخرى التي جاءت على نظام الموشح أو المقطوعة.

على أن للشاعر قصيدة قصيرة تبدو فريدة في جوها الرومانسي والتفاتها إلى مشاهد ريفية تمثل «بساطة» الحياة وما يشيع فيها من وداعة وتعاطف، وبخاصة عند الغروب حين يعود الإنسان والحيوان في نهاية يوم من العمل متطلعاً إلى الحنان والراحة؛ وهو وقت شغف بوصفه كثير من الشعراء الرومانسيين الغربيين من قبل، ملتفتين إلى مشاهد «الفطرة» و«البساطة» والمحبة.

ويبدأ الشاعر قصيدته بداية متسائلة جهيرة كعادته في أغلب قصائده، لكنه لا يلبث أن يشيع في أبياتها الأخيرة جواً رقيقاً من الشجن والمتعة معاً، ناسياً في حلمه الريفي القصير. ما صوره في أبياته الأولى من قلق وحيرة، مقترباً في عباراته وألفاظه من رقة المشهد وبساطته[١]:

(١) الديوان ص٩٩.

أتُرى أفزع الغزالة ذيبُ
فهيَ تسعى شريدة وتغيبُ
وقد اصفر وجهها كفتاة
قلبها من وشك الفراق كئيب
وعلاها السحابُ فاحمرّ منه
إذ توارت، ذوائبٌ وجيوب
صاحِ، ما هذي الدماء أراها
بعيوني، أم في السماء حروب!
أم تُرى أبدت الطبيعة لوحاً
نظرُ الرُّوحِ نحوه مجلوب!
تقف العين عنده وهي حيرى
يستبيها جماله المحبوب
وانظر البرَّ في مقابلة الشمس، تجدْ ما تذوب منه القلوب
بقرُ الحيِّ من مراتعها ترجع، في مشية خطاها قريب

وقطيع الأغنام من وجهة الشرق
– الى جانب الخيام يؤوب
وصِغار الجِمْلان مربوطة تصبو إلى أمهاتها وتلوب
تسمع الأمهات، وهي إليها
مسرعات، بُغامَها فتجيب
منظر للغروب في البر مُشْجٍ
فتكاد القلوب منه تذوب
منظر يعجز المصوّر والشاعر عن رسمه. ويعيا الخطيب

وللزهاوي تجربة رائدة معروفة في الشعر المرسل، في قصيدة طويلة تتضمن نظرات في الحياة والناس والنفس منتثرة في أبيات مفردة ليس بينها كبير صلة. ويحس القارىء إزاء هذه الأبيات بشيء غير قليل من القلق. ويثور في نفسه تساؤل عن جدوى الخروج على القافية المطردة. ما دام الشاعر يلتزم البناء التقليدي المعروف للبيت المنقسم إلى

شطرين. ذلك لأن الأذن تتوقع في هذا البناء - بالضرورة والإلف - أن ينتهي بالقافية المعهودة. فليست القافية في البيت العربي التقليدي مجرد نهاية ذات إيقاع خاص للبيت، بل هي - في الشعر الجيد - قمة لبناء موسيقي ولغوي محكم يُفضي إليها بالضرورة وتتوقعه الأذن بعد أن تألف قافية القصيدة. وقد يكون لهذا الصنيع ما يبرره لو أن الشاعر قد استطاع من خلاله أن يحقق للقصيدة وحدة أكبر أو للبيت مرونة أكثر مما في البينت التقليدي. غير أننا نرى الأبيات في هذه القصيدة تكاد تكون مقطوعة الصلة، تقريرية الأسلوب، أقرب إلى النظم منها إلى الإبداع الفني. وتلك ظاهرة مشتركة بين أغلب محاولات الشعراء المحدثين في الشعر المرسل الذي لم يصادف قبولا عند الشعراء الوجدانيين بعد تلك المحاولات فآثروا أن يتخذ تجديدهم في الشكل صورة المقطوعة المتغيرة القوافي، في أكثر الاحيان. ومن نماذج تلك القصيدة هذه الأبيات التي تقوم برهاناً على فشل تلك التجربة من الوجهة الفنية، وإن كانت من معالم الطريق نحو محاولات الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وقد نظمها الشاعر في زمن مبكر عام ١٩٠٥:

لَموْتُ الفتى خير له من معيشة
يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ
وأنكدُ مَن قد صاحب الناسَ عالِم
يَرى جاهلا في العز، وهو حقيرُ
يعيش نعيمَ البال عُشْرٌ من الورى
وتسعة أعشار الورى بؤساءُ
إذا ما رجال الشرق لم ينهضوا معاً
فأضيعُ شيءٍ في الرجال حقوقها
أسَرُّ مكانٍ لي على الأرض ربوة
إلى جانبيها روضة وغديرُ
ألا أيها الناس ارحموا الناس واركنوا
إلى السلم، إن السلم خير من الحربِ
لأَحسنُ أوقاتِ الفتى وقت نومه
إذا كان ذاك النوم خلواً من الحلم

أخـي ، إن أسـرار الطبيعـــــــــة جمّةٌ
ومـــا اكتشفـــت منهـــا العقولُ قليـــلُ

وسنرى عند عبد الرحمن شكري تجربة مماثلة لا تختلف في طبيعتها وأثرها عن تلك القصيدة .

على أننا نلتقي في تلك المرحلة بقصيدة مرسلة جاءت أكثر توفيقاً من هاتين التجربتين لأنها قد اعتمدت من ناحية على نظام المقطوعة التي يخِفُّ فيها توقع الأذن للقافية في نهاية كل بيت ، ولأن نهايات أبياتها ممدودة مطلقة يتحقق بينها تماثل صوتي يشبه القافية من ناحية أخرى . والقصيدة للدكتور نقولا فياض من ديوان رفيف الأقحوان بعنوان « زيارة من غير موعد »[1] ، وقد قال عنها الشاعر إنها من « الشعر الطليق » ، ونظمها في باريس عام ١٩٠٦ . وحسبنا أن نورد بعض مقاطعها لنرى ما بينها وبين تجربة الزهاوي من خلاف :

مرحبـــا بـــالشتـــاء إن كـــان غـــيري
لا يرى في الشتـــــاء إلا حـــــــداداً
مرحبـــا بـــالشتـــاء والقلـــبُ خـــالٍ
أعشق النـــــار فـــي سكـون الليـــــالي
مستريحـــــاً مـــن الهـوى وهمـومــــه
هـــــذه عزلـــــتي فنمْ يـــــا فؤادي
ليس من زينـــــب هنـــــا أو سعـــــادِ
وإلى الطرس يـــــا يراعُ فعنـــــدي
في زوايـــا الفـــكر العميـــق معـــانٍ
آن أن يطلُـــــع النهـــــار عليهـــــا
قلـــــت هـــــذا . ومـــا حسابـــا
للـــــذي خبّـــات يـــد الأقـــدار
قُرع البـــابُ ، من ترى يقرع البـــاب وليست بساعـــة الزوّارِ
ودبيـــــب النعـــــاس في الأجفـــــانِ؟

(١) الديوان ص٢٣ .

قالى لي: افتح، أنا هو الحبّ قلت اذهب
فما لي بالحبّ، يا حبّ، شانُ
قال: برد الشتاء يقرص عظمي
ودموع السماء تمطر جسمي
وجناحي مهدّم مأسورُ
عبثا تطلب الدخول فنفسي
أيها الحب قد سَلَتْك طويلا
نَسِيتْ عادة الصبابة والشكوى، وذكر العهود والتقبيلا
نسيتْ فعل قوسك المرهوب

ولعلنا نلاحظ ختام الأبيات بتلك الخواتم المطلقة المدودة ـ كما ذكرنا ـ «حداذا، الليالي، سعادِ، معان، الأقدار، الزوار، شان، جسمي، طويلا، التقبيلا». كما نلاحظ أن كل مقطوعة تنتهي بما يكاد يشبه «القافية» الخاصة أو «القرار» لتلك المقطوعة: «وهمومه ـ عليها ـ الأجفان ـ مكسور ـ المرهوب» وهي باستثناء قوله «همومه» ممدودة. ومع ذلك فان ذلك الختام الساكن في «همومه» لا يخلو من مد سابق على التسكين. والمدات هنا ـ في أغلبها ـ متماثلة في إيقاعها الصوتي، إذ تقوم على «الألف المدودة»، فاذا استخدم الشاعر مداً من نوع آخر أقام بين نهايتي البيتين ما يشبه التقفية، من خلال تشابه الإيقاع بين الكلمتين، كما في قوله «سعاد، معان»، وتتجاوز نهايات الأبيات عنده هذا التماثل في الإيقاع فتصبح قوافي حقيقية، كما في قوله «طويلا... التقبيلا».

صحيح أن في كثير من أبيات الزهاوي تلك النهايات المدودة لكن بناء القصيدة على نظام البيت، وانفصال معاني الأبيات في صورة حِكَم أو نظرات ينطوي كل بيت على حكمة أو نظرة مستقلة منها، يفصل بين إيقاع تلك النهايات ويجعلها نهايات مبتورة مستقلة هي الأخرى.

* * *

ويقترن اسم «الكاظمي» عند الدارسين ـ في معرض التأريخ لحركة الإحياء في العراق ـ بالرصافي والزهاوي، وإن كان قد قضى شطراً كبيراً من حياته في مصر. والحق أن من يقرأ شعره يلمس فرقاً كبيراً بينه وبينهما في نزعته وروح شعره العامة. ولا شك أن له «ديباجة» متينة على جانب كبير من «الجزالة» المعهودة في الشعر العربي القديم،

لكنها جزالة المقلد الذي يعيش في غير عصره ويحتذى أساليب السابقين دون أن يتحقق له ما كان لديهم من « عصرية » في زمانهم. وإذا كان هناك ما يبرر نسبة الكاظمي إلى حركة الإحياء فهو أنه قد استطاع أن يحتذي الأقدمين ـ مجرد احتذاء ـ في وقت مبكر ندرت فيه حتى القدرة على « الصياغة » المتماسكة البعيدة عن الركاكة والإسفاف. وليس المراد « بالإحياء » مجرد تقليد أساليب الشعر القديم بل أن يعود الشاعر إلى منابع الشعر الحقة، في وجدانه وتجاربه فينعكس ذلك على شعره الذي ينظر بالضرورة ـ في تلك المرحلة ـ إلى القديم في عصوره يستوحي منه صوراً وأساليب قادرة على التعبير عن ذلك الوجدان وتلك التجارب، جاعلا منه نقطة انطلاق إلى التجديد والعصرية بعد ذلك.

وحسبنا أن نقرأ أبياتاً للشاعر يخاطب فيها البارودي لنتبين مدى النزعة التقليدية التي سيطرت على شعره في إيقاعه العام ومعجمه وعباراته وصوره إلى حد ينتفي معه أدنى إحساس بروح العصر الحديث[١]:

لمن النجائبُ سيرهنّ وخيدُ
تُطوى وتُنشر دونهن البيدُ
بُغْيا الورودِ من الفرات شواخصا
للنيل، لو في النيل طاب ورود
طَرِبي إذا ما قيل قلّص للسُّرى
حادٍ وشمّر سائق غرّيد
عُوجُ الخياشمِ يندفعن الى الحمى
ما لَم يُسَطْنَ، فذائد ومذُود
لَتَحِنُّ حتى ينثني مَنْ فوقها
طربا، كأن حنينها تغريد
ويقول راعيها إذا هي أقبلت
تِلكُمْ جمال أم جبال قود؟
وكأنما فيها الركوب ولائد
وكأنما أكوارهنّ مهود

(١) ديوان الكاظمي ص٩٤ .بعنوان « قضت الصبابة أن تهون الصيد »... كتبها إلى صديقه الحميم الشاعر الكبير المرحوم محمود باشا سامي البارودي.

فإذا مررتَ على الديار رأيتها
ترنو كما ترنو الظباء الغيد
فالربع إذ تحنو عليه بدمعها
كابن اللَّبون حَنَت عليه رفود

وينتهي الشاعر من مطلعه التقليدي الطويل إلى مدح صديقه البارودي عن طريق « حسن التخلص » المعروف ، فيقول :

آليتُ لا ألهو بغير عزيمة
لشهابها في الخافقين وقود
حتى تُبرِّد في المجرة غُلَّتي
ويُجرَّ لي فوق السِّماك برود
ويظل يحسد بعض مجدي بعضه
إن ضل عنه كاشح وحسود
وحلفت لا أعنو لغير أخي عُلا
ينمو إليَّ إخاؤه ويزيد
محمودها السامي ، وهل بين الورى
إلاه سامٍ في العلا محمود

والحق أننا نجد في شعر الرصافي والزهاوي نماذج من هذا الشعر « البدوي » لكنهما يتجاوزانه في ألوان من شعرهما الى أشكال وتجارب أكثر حداثة وأقرب إلى وجدان الشاعر وطبيعة عصره. وقد رأينا كيف كان تطلعهما إلى ريادة بعض « الأشكال » الجديدة التي تخطيا بها مرحلة الإحياء متأثرين بحركات التجديد في مواطن أخرى من العالم العربي ، برغم أنهما لم يكونا على صلة مباشرة ممتدة بحركاتٍ كتلك التي أتاحتها للكاظمي إقامته الطويلة بمصر . ومع أن الديوان يتضمن قصائد نظمها في وقت متأخر يتجاوز مرحلة الإحياء . فقد ظل طابعه التقليدي المحض غالباً على كل قصائده دون أن نلمس أي أثر يذكر لروح تلك السنوات المتأخرة أو صلاته المباشرة بحركة التجديد وشعرائها ودعاتها .

لذلك نستطيع القول إن حركة الإحياء في العراق ـ وقد تأخرت قليلا عن حركة

الإحياء عند البارودي ـ كانت في أول عهدها احتذاء مطلقاً للشعر القديم، لكنها لم تلبث ـ لتأخر وقتها ـ أن تأثرت بأصداء من حركات التجديد والريادة في مصر، فلم تعد خالصة «للإحياء» وما صاحبه من عودة الذاتية، كما كانت حركة البارودي، بل جمعت بين معالم الإحياء وملامح من التجديد تتمثل في ريادة أشكال جديدة في بناء القصيدة، والتفات إلى مآسي الحياة والمجتمع مُصوّرة في إطار من القصص الشعري الذي اقتضى بطبيعته شيئاً من المرونة والاقتراب من طبيعة العصر في أسلوبه ولغته.

وقد امتدت حركة الإحياء بعد البارودي وغيره فتطورت إلى حركة من التجديد في إطار القديم وظهرت في أرجاء الوطن العربي كله طائفة من الشعراء في أواخر أيام البارودي وبعده بقليل، ظلوا مشدودين إلى قيم التراث العربية، متطلعين في الوقت نفسه إلى التعبير عن قضايا العصر في أسلوب يجمع ـ على اختلاف في الدرجة والموهبة ـ بين الأصالة والمعاصرة.

ولم يكن الوعي بالتطور الحضاري أو التأثر به متساوياً عند مختلف الأفراد والطبقات في المجتمع العربي، فمنهم من لم يمسسه هذا التطور إلا مساً رقيقاً، ومنهم من وعوا طبيعته وعياً فكرياً واضحاً وأحسوا به إحساساً وجدانياً قوياً متأثرين بثقافات خاصة لمجتمعات سبقت إلى هذا الضرب من التطور الحضاري.

وقنع محبو الشعر من الطائفة الأولى بما حققه امتداد حركة الإحياء من تجديد وما أقاموه من توازن بين القديم والحديث، على حين رأت الطائفة الثانية أن هذا الشعر لم يحقق من العصرية ما يكفي للتعبير عن روح العصر وقضاياه ومفهومه الجديد للشعر والأدب والفن، وراحوا يدعون إلى لون جديد من الشعر يقوم أساساً في موضوعه على التجربة الذاتية وتصوير خلجات النفس الإنسانية، وفي أسلوبه، على هجر «الأنماط» الشعرية القديمة وابتداع أسلوب جديد، أنسب في معجمه وصوره وإيقاعه للتعبير عن أمثال تلك التجارب الذاتية والنفسية.

وهكذا قام منذ بداية هذا القرن صراع حاد ممتد بين القديم والجديد، كما يحدث دائماً في مراحل التطور الحضارية الكبرى، نشأت عنه بالتدريج طلائع الحركة الوجدانية التي ازدهرت بعد ذلك بسنين.

وكان أول ما افتقده دعاة الجديد في امتداد حركة الإحياء، تلك الذاتية التي أفاضوا الحديث عنها في نقدهم النظري وحاولوا إبرازها فيما نظموه من شعر. ذلك أن

الذين تابعوا تلك الحركة من المجددين قد اتجهوا اتجاهاً موضوعياً اختفت فيه شخصياتهم وعبروا فيه عن قضايا عصرهم السياسية والاجتماعية وكفاح شعوبهم في سبيل الحرية والاستقلال تعبيراً كلياً مطلقاً يغلب فيه الجانب الفكري على النزعة الوجدانية، ويجنح بطبيعة الموضوع إلى النبرة الجهيرة والإيقاع الخطابي الذي يناسب طبيعة ذلك الشعر «الجماهيري». وأصبح هؤلاء الشعراء ـ على اختلاف في الدرجة ـ يماثلون «فحول» الشعراء في العصور القديمة ممّن كان عليهم أن يصوروا وقائع مجتمعهم مُغْفِلين ـ في الأغلب ـ تجاربَهم الذاتية ورصدَهم الوجداني للحياة والناس. وكان من الطبيعي حينئذ أن تتماثل أساليب هؤلاء الشعراء من القدماء والمحدثين مع اختلافٍ تقتضيه طبيعة العصر وما جدّ من تطور لغوي وفني.

وقد تفاوتت حظوظ هؤلاء الشعراء من الموهبة والشهرة، لكن «شوقي» قد أتيح له أن يصبح شاعراً مرموقاً على مستوى الوطن العربي كله، فوجد فيه أنصار «الذاتية» ممثلا لتلك الموضوعية التي أنكروها، ورأوا في شعره نموذجاً لما تقتضيه تلك الموضوعية من أساليب تحتذى القديم في الصورة الشعرية والتشبيه والمجاز وبناء القصيدة وإيقاعها، فاتخذوه هدفاً لحملتهم ضد القديم، وجعلوا هدمه غاية لبناء الشعر على أساس جديد.

كان هؤلاء الشباب من دعاة التجربة الوجدانية يتوقعون من شوقي أن يتجاوز تجديد البارودي إلى مدى أبعد مما فعل فيجدوا في شعره من التجارب الذاتية ما يعكس عواطف الإنسان العربي في مطلع القرن العشرين، خلال حديث الشاعر عن عواطفه أو رصده مشاعر الآخرين وتأمله الذاتي في المجتمع والحياة والكون. لكنهم رأوا أن شوقي ـ وقد بلغ ما بلغ من مكانة مرموقة بين شعراء الوطن العربي ـ قد راح يتابع أحداث السياسة ومناسبات المجتمع، كما كان يفعل الشاعر الكبير القديم، فيمدح ويرثي، ولو كان من يمدح لا يستحق المديح، ومن يرثي لا صلة بينه وبين الشاعر تحفزه حفزاً صادقاً إلى الرثاء، كما راح يخوض في ألوان من السياسة لعلها لا تمثل اهتمامه الحق، ويتجاوز تلك الأحداث السياسية في مصر والوطن العربي إلى ما يترامى إليه من وقائع العالم وكوارثه، وكأنما كان يريد أن يؤدي حق تلك المكانة الشعرية التي تبوأها، ويريد أن يظل شعره حاضراً في أسماع الناس ونفوسهم، شأن الشاعر الكبير القديم.

على أنه ليس من الإنصاف لشوقي أن نرجع تلك النزعة نحو شعر الوقائع والمناسبات إلى وضعه الشخصي وحده، فإن ما أشرنا إليه من مظاهر التطور والتحول في الحياة العربية لم يتخذ صورة انقلاب اجتماعي وفكري شامل، بل كان تطوراً يمس الحياة في

بعض جوانبها، على حين تمضي الحياة في جوانب أخرى على سننها المألوف. لذلك لم يحس الشعراء جميعاً بدواعي العصرية الكاملة ولم يستجيبوا جميعاً لطبيعة التطور الذي كان يقتضي أن يلتفتوا إلى تجاربهم الذاتية وحياتهم الوجدانية، كما كان يتوقع الشباب ممن وعوا حقيقة المرحلة الحضارية الجديدة وولدوا في ظلها.

ومن الإنصاف لشوقي وغيره من شعراء هذا الاتجاه الموضوعي أن نقول إن كثيراً من تلك الأحداث السياسية والوقائع الاجتماعية التي عبروا عنها كانت مما يشغل بال العرب ويمس نفوسهم وحياتهم في الصميم، وهي لهذا يمكن أن تعدّ - في موضوعها - ذات صلة لا تنكر بذات الشاعر. غير أن الخلاف بين الموضوعيين والذاتيين كان يدور - في جوهره - حول «الصيغة» الشعرية التي تقتضيها الموضوعية أو الذاتية أكثر مما كان يدور حول الموضوع أو التجربة. فقد كان الشاعر «الموضوعي» يجرّد من نفسه «صوتاً» يعبر عن قضايا العصر وكأنه يتحدث باسم الناس دون أن تمر التجربة خلال ذاته فتتميز بأسلوب شخصيّ خاص. حقاً، كان هؤلاء الشعراء يختلفون فيما بينهم في التعبير الشعري، لكنه اختلاف ناشىء من طبيعة الموهبة عند الشاعر ومدى سيطرته على اللغة ومعرفته بالتراث، لا من اختلاف في الإدراك الوجداني وما يقتضيه من تباين في الأساليب.

وهكذا قامت حول شعر شوقي تلك الحركة النقدية المعروفة التي قصد بها أصحابها أن يهاجموا القديم في أكبر ممثل له ويلفتوا الأنظار إلى ما يدعون إليه من جديد. ومهما يكن في آراء هؤلاء النقاد من غلوّ أو تأثر بالأهواء الشخصية، أو نقل مباشر لمذاهب النقد الغربية ومقومات الشعر الأوروبي، فإنها وراء كل ذلك تمثل إحساس طائفة من الناس بالمدى البعيد الذي كان قد انتهى إليه التطور الحضاري حينذاك، وبالحاجة إلى شعر من لون جديد يمثل طبيعة ذلك التطور. وعن ذلك يقول العقاد في تقديمه لديوان المازني:

«نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم، فهم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي. وهذا مزاجٌ أولُ ما ظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ورفع عشاقه راية التحرر من القيود الصناعية. وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التي عفرت جبينه زمناً. فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنىء بمولود، وما نفض يده من تراب الميت!. ولن تراه يُطري من هو أول ذاميَّة في خلواته، ويقذع من يُكبِر في سريرته، ولا واقفاً على

المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب، ولا متعرضاً للعطاء، يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته ».

ومما يدل على أن هذا الموقف الثائر على الشعر الموضوعي والداعي إلى شعر الوجدان لم يكن مجرد اتجاه فردي أو استجابة لدواع « محلية » أن ناقداً آخر في بيئة بعيدة كل البعد عن بيئة العقاد، هو ميخائيل نعيمة، قد شارك العقاد في رأيه، معبراً عن حاجات المجتمع العربي في المُهَاجَر الأمريكي ونزوعه إلى الخلاص من شعر المناسبات: « ... وأصبحنا نتراسل نظماً ونتصافح نظماً... ونستقبل أصدقاءنا نظماً ونودعهم نظماً، ونهنئهم بعيد أو بمركز أو بمولود نظماً، إلى أن لم يبق في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا »[1] ولعلنا نلاحظ وجه الشبه بين قوله هذا وقول العقاد « فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنىء بمولود... ولا واقفاً على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب »[2].

ويتفق الناقدان مرة أخرى في كتابيهما « الغربال » و« الديوان » إذ يلتفتان الى الجانب الذاتي والنفسي في الشعر، ومن ذلك قول العقاد: « إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يُعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها... وليس هَمّ الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويُودِع أحسُّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زُبدةَ ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه ».

ومثله قول ميخائيل نعيمة: « ... إن عواطفنا وأفكارنا مشتركة لأن مصدرها واحد وهو النفس... وإن في الواحد منا ما في الآخر من العواطف والأفكار لكنها قد

(١) الغربال ص١١٩.
(٢) لا يعود هذا التشابه بين أفكار هذين الناقدين وألفاظهما إلى تشابه طبيعة بيئتيهما الفنية فحسب، فقد كانت هناك صلات شخصية معروفة بينهما. وقد كتب العقاد مقدمة كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة، مبدياً إعجابه باتجاهه النقدي وما فيه من غلو وحدة تشبه كثيراً حدة العقاد، وهو اتجاه مألوف في كل حركة جديدة تريد أن تثبت وجودها أمام القديم. وأثنى ميخائيل نعيمة على العقاد في نقده لشوقي والتقى معه حول قصيدة بعينها هي بائيته:

أنـــادي الرسم لو ملـــك الجوابـــا
وأجزيـــه بـــدمعي لو أثـــابـــا

كذلك التقى الناقدان في الرأي حول أبيات قالها شوقي مادحاً أحد « الخطاطين ». ولعل قيام هذه الصلة الشخصية يؤكد في ذاته الطبيعة المشتركة لحاجات هاتين البيئتين الأدبيتين وطبيعتهما الرومانسية.

تكون مستيقظة في بعضنا، غافلة في الآخر... وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره وتمكّن أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعراً. وإذ أن العواطف والأفكار هي كل ما نعرفه من مظاهر النفس، فالشعر إذن هو لغة النفس، والشاعر هو ترجمان النفس».

ويلتفت المازني أيضاً إلى ذلك الجانب الذاتي النفسي فيقول في مقدمة ديوان العقاد الأول: «... فهو صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ويطيف بها ويجري حولها، ولكل طور من أطوارها وحالة من حالاتها وجانب من جوانبها:

لولا القريض لكانت، وهي فاتنة،
خرساء ليس لها بالقول تبيانُ
ما دام للكون ركن في الحياة يُرى
ففي صحائفه للشعر ديوان

كما يقول في قصيدته الرائعة التي أسماها «الحب الأول».

وفي هذه الأسطر يوضح المازني الذاتية بمعناها الأوسع فيبين أنها تنطوي على جانبين: التصوير الصادق لنفس الشاعر، ووعي الشاعر ما يجري حوله من أحداث الحياة وتجارب الآخرين وعياً وجدانياً ينعكس من خلال ذاته على ما يقول من شعر.

والحق أن شوقي، ممثلا للاتجاه الموضوعي، كان بطبيعة وضعه وشعره هدفاً صالحاً لدُعاة الذاتية والوجدان. فقد أسرف في تجاهل وجدانه وأوغل في شعر السياسة والأحداث والمناسبات حتى ارتدّ بوضع الشاعر الحديث إلى ما كان عليه في العصر العباسي، متطلعاً إلى مكانة «الفحول» من شعراء ذلك العصر. فهو يخاطب الخديوي عباس مشبهاً نفسه بأبي تمام شاعر المعتصم بقوله:

وأنا الفتى الطائيّ فيك، وهذه
كَلِمي هززتُ بها أبا اسحاقِ

ويقول مخاطباً «أم المحسنين»:

أحييتِ في فضل الملوك وعزّهم
ما مات من أمّ الخليفة جعفر
إن الذي قد ردّها وأعادها
في بُردتيك. أعاد فيَّ البحتري

ويخاطب الخديوي مرة أخرى بقوله:

حتى إذا رُفع الحجاب تدفقوا
يتشرفون براحةٍ تتدفّقُ
وتعارضت فيك القرائح وانبرى
لأبي نواسَ البحتريّ المفلقُ[1]

وقد يقال إن شوقي قد جرى في ذلك على عرف الشعراء القدامى والمحدثين إذْ يُدِلُّون بمواهبهم فيرون أنها تبذّ مواهب السابقين من «الفحول». غير أننا لو نظرنا في شعر شوقي - بعيداً عن حماسة دعاة الجديد وما يشوب نقدهم أحياناً من غلو أو هوى - لرأينا أن اتجاهه إلى السياسة ووقائع الحياة العامة لم تصرفه عن تصوير خلجات نفسه ونفوس الآخرين فحسب، بل طبعت شعره بشيء غير قليل من مظاهر التقليد الذي ينشأ بالضرورة حين يفقد الشاعر الإحساس الوجداني الصادق بالتجربة فيعتمد على ما يناسب التجربة العامة من مأثور. لذا وجد دعاة الذاتية في هذه المظاهر من تقليد التراث فرصة سانحة ليهاجموا شعر السياسة والمناسبات ساخرين مما قد يرون في بعض تشبيهات الشاعر من مخالفة للجو النفسي، أو في بعض مجازاته من صنعة، وما في بناء القصيدة وأبياتها من «تفكك».

ويدافع الدكتور شوقي ضيف عن هذا الاتجاه عند شوقي فيقول: «والأستاذ العقاد محقّ حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره. ولكن الحق يجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة، ولا شعر النفس الخاصة، وهو لهذا ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة، يريد بذلك أن يجرده من حاسة الشعر. وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنانيين، وإنما هو شاعر غيري. ولست أدري لماذا نحجر على شوقي ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهباً اتخذه في فنه؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا ألا ننصفه. حقاً إنه لو ادّعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده. ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى، بل لم يفكر فيها، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه، ولم يكن يحلم بنفسه ولا اتجه إلى وصف ما يجري في سراديبها المظلمة، لأنه رأى ألا يكون شاعراً نفسانياً ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي

(١) ورد في هامش النص بالديوان قول الشارح «يريد بأبي نواس إسماعيل صبري، وبالبحتري نفسه».

يريده الأستاذ العقاد. وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه، وأن نسأله عن قسماته، وملامحه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعْنَ بشيء من ذلك»[1].

والحق ان القضية لم تكن قضية اختيار شخصي لدى الشاعر بين «الغيرية» و«الذاتية»، بل كانت انتماءً إلى تيار فنيّ خاص يمثل الجانب المحافظ من جوانب الحياة حينذاك، ويجدّد بالقدر الذي يحقق توازناً، كان ينشده أصحاب هذا الاتجاه، بين التراث والمعاصرة.

لذلك اتسم شعر شوقي في صورته الفنية ـ مهما تكن طبيعة تجربته ـ بهذا الطابع «الكلاسيكي» بما في أسلوبه من جلال وما في عبارته من متانة وما في إيقاعه من جهارة، واختفت وراء تشبيهاته ومجازاته وصوره الناظرة إلى التراث شخصية الشاعر وعواطفه الذاتية.

وقد تتضح هذه الحقيقة بالمثال لو حلّلنا قصيدة من خير قصائد شوقي وأبعدها عن المناسبات، هي قصيدة «النيل»، فسنرى الفرق ظاهراً بين طريقته الموضوعية الخالصة وما كان يمكن أن تجيء عليه القصيدة لو أنه اتبع الأسلوب الذاتي الذي يصور حقيقة شعوره وشعور غيره من المصريين بالنيل. وللنيل صورتان، إحداهما تقليدية مألوفة تصور جلاله وقدمه وفضله على الحضارة وعلى الحياة في واديه، وأخرى تقوم على إحساس الناس الحقيقي به، وقد تُناقض بعضَ جوانب الصورة التقليدية الأولى.

فالمصريون المحْدثون لا يرون في النيل كائناً سحرياً غامضاً جباراً، ولا يغلّفونه في أنفسهم بأساطير التاريخ وحقائقه، بل يحسون به نهراً وديعاً جميلاً يمارسون حياتهم على شاطئيه ويفيدون مما يحمل من خير وخصب، ويستمتعون على صفحته بكثير من ألوان اللهو، ويقترن في نفوسهم بالعمل والزرع والحصاد وغير ذلك من ألوان الحياة. وقد كان شوقي يعيش في منزل على شاطىء النيل ويشهد غدوّ الناس ورواحهم على ذلك الشاطىء، ويرى الأشرعة البيض تخفق على مياهه الصافية، ولعله كان يجلس في أمسيات الصيف في شرفته فيرى تألق أشعة القمر على مياهه، وقد ينتهي إلى سمعه غناء ملاّح أو إيقاع مجداف. ومع هذا، تجاهل ذلك كله في قصيدته والتفت إلى تلك الصورة التقليدية للنيل، فصوّره في المقطوعة الأولى كائناً جباراً غامضاً، وتساءل في إكبار عن منبعه، وتحدث في أبيات قليلة عن فضله على مصر، معتمداً على المفارقة اللفظية

(١) شوقي شاعر العصر الحديث ص٥٥.

والصنعة البيانية المألوفة من التراث، كما في قوله، مشيراً الى الأرض:

تسودّ ديباجاً إذا فارقتَها
فإذا حضرت اخضوضر الإستبرقُ
والماء تسكبه فيُسبَك عسجدا
والأرض تُغرقها فيحيا المغرَق!

ثم يخلص بعد ذلك إلى الأساطير والتاريخ في قوله:

دِينُ الأوائلِ فيك دين مروءة
لِمَ لا يُؤلّه من يقوت ويرزق!

ويمضي بعد هذا في تصوير حضارة الفراعنة ويُفيض الحديثَ عن أسطورة عروس النيل، حتى ختام القصيدة التي تقع في إمائة وثلاثة وخمسين بيتاً، لم يعرض فيها ببيت واحد لمظاهر الحياة الحديثة على شاطىء النيل ولا لإحساس الرجل العصري به.

ويتسم أسلوب الشاعر في القصيدة بما أشرنا إليه من إيقاع كلاسيكي ينبع من تلك «التساؤلات» المتلاحقة في عبارات بُني بعضها على غرار بعض في تركيبها الأسلوبي لينتج من تكرار بنيتها هذا الإيقاع:

من أيّ عهدٍ في القرى تتدفق؟
وبأيّ كفٍّ في المدائن تُغدق؟
ومن السماء نزلت، أم فُجّرتَ من
عليا الجنان جداولا تترقرق!
وبأي نولٍ أنت ناسجُ بردةٍ
للضفتين جديدها لا يخلُق

ومع أن إكبار الشاعر للنيل لا يخفى، يظل وجدانه مستتراً وراء الصور البيانية المتلاحقة وصور الاستفهام المتتابعة وذلك التوازن الذي يقيمه بين شطري البيت عن طريق التماثل الكامل في بنية العبارة كما في شطري البيت الأول، أو التقابل بين الألفاظ كما في قوله:

حمراء في الأحواض إلا أنها
بيضاء في عنق الثرى تتألق

مع ما في التقابل من صنعة بديعية في قوله « بيضاء » نرى لها نظيراً من الجناس والمقابلة في قوله:

والماء تسكبه فيسبك عسجدا
والأرض تغرقها فيحيا المغرق

ويكتمل لعبارة الشاعر إيقاعها التقليدي بتذييل الأشطار الأولى من أبياته ببرهان يؤكد معناها، كما في قوله:

دين الأوائل فيك دين مروءة
لم لا يؤله من يقوت ويرزق؟

وقوله:

جعلوا الهوى لك والوقار عبادة
إن العبادة خشية وتعلق

أو بإيراد صفات وأحوال في الشطر الثاني تؤكد ما جاء به في الشطر الأول، من مثل قوله:

دانوا ببحر بالمكارم زاخر
عذب المشارب مدُّه لا يُلحق
متقيِّد بعهوده ووعوده
يجري على سنن الوفاء ويصدق
يتقبل الوادي الحياة كريمة
من راحتيك عميمة تتدفق
متقلّب الجنبين في نعمائه
يعرى ويُصبغ في نداك فيورق

أو بالتقسيم المتقارب الإيقاع، كما في قوله:

تسقى وتطعم، لا إناؤك ضائق
بالواردين، ولا خوانك ينفق

وقوله: « متقيد بعهوده ووعوده » وقوله:

وإليك بعد الله يرجع تحته
ما جف أو ما مات أو ما ينفق

ومن الطريف أن « شوقي » حين تحدث عن النيل في إحدى أغانيه العامية التفت إلى وجوده العصري القائم في نفوس من يعيشون على ضفافه فقال عنه « حِليوَه أسمر » ، ووصف الأشرعة البيض على صفحته فسمّاها « حمامة بيضه بفرد جناح » ، وتحدث عن متع الناس على ضفتيه وفي زوارقه . وترجع هذه المفارقة إلى أن الشاعر في أغنيته قد أطلق نفسه على سجيتها واستجاب لمشاعره الذاتية ولطبيعة الأغنية ، فأخرج نفسه إلى حين من ذلك الإطار الموضوعي الذي تبرز فيه دائماً الصور الشعرية الكلاسيكية .

وتختلف النظرة الموضوعية عن الموقف الذاتي في أن الأولى تستغرق التجربة في صورتها الكاملة على حين يتمثل الموقف الذاتي في رؤية خاصة تُعنى بأحد جوانب الصورة وتربط بينه وبين وجدان الشاعر .

وقد يستحيل النهر عند الشاعر الرومانسي إلى رمز صوفي مغلف بالأسرار يُشيع فيما حوله من طيور وزوارق وأشجار ورياح جواً خيالياً حالماً ، ويلمس بروحانيته حتى ما يتصل بوجوه من الحياة المادية من عمل أو سعي وراء الرزق . ويستجيب معجم الشاعر وصوره لطبيعة التجربة الرومانسية فتكثر الألفاظ « الشفافة المجنحة » ذات الدلالات الروحية أو النفسية ، وتكثر المجازات والتشبيهات والتجسيم ، وتخف حدة الإيقاع وجهارة العبارة وفخامة القافية ، و« جلال » العبارة الكلاسيكية الذي أشرنا إليه . ومثال ذلك قصيدة للشاعر محمود حسن اسماعيل في ديوانه « نهر الحقيقة »[1] بعنوان « مع النهر » :

سكونهُ حياه ... ونطقُه حياه
والموج فوق صدره صلاه
حين تنام الريحْ ... والموج يستريحْ
تخاله نشوانْ ، في أفقه النعسانْ
أقداحه وضوءْ ، للصمت والهدوءْ
يمرّ بالحياة ، وموجُه مرآة
أمواجه سجّادة ، للطهر والعبادة ،

---

(١) ليس القصد هنا المفاضلة بين القصيدتين ، بل مجرد بيان الخلاف بين النظرتين وما يقتضي من خلاف في التعبير والتصوير . وقد نأخذ على قصيدة محمود حسن إسماعيل ـ إذا أردنا التقويم الفني ـ تقطع عباراتها وقصرها ، وكثرة قوافيها ، وبعض ما بها من تعبير منظوم أو مباشر .

تجثو بها الطيورُ، وتمرح العطورُ
وتصبح الزوارقُ، كأنها حدائقُ
مسحورة الأغصانْ، في ربوة النسيانْ
كلُّ رؤاه حبٌّ، ومعبد وربّ
وكل ما في شطه حياه، وخطوة تحرك الحياه
لولاه، زهر الحقل ما تبسّمْ
لولاه طير الروض ما ترنّمْ
في صدره الأسرارْ، عتيّة الأستارْ
لا الريح تدري أمرها، ولا النجوم تعرفُ
سُفائنٌ ولهانة، وعاشق مطوّفُ...
وصائدٌ أيّامُه في خيطه مُعلّقه
يُلقي الشباك مؤمنا مؤمّلا أن ترزقه
أوْمَا، وظلّ ساكنا يرقب الغيوبا
كأنه مدلّه ينتظر الحبيبا
وفجأة، صافحه الفجرُ
والأمل الموعود والنهرُ
فعاد للكوخ بحمد اللهْ
والحب والإيمان والحياه.

ويختم الشاعر قصيدته بما بدأها به من قوله مشيراً إلى النهر:

سكونه حياه... ونطقه حياه
والموج فوق صدره صلاه.

وقد يستحيل النهر عند شاعر رومانسي آخر إلى مجرد رمز للعواطف والرّي ولا يبقى من وجوده المادّيّ إلا رمز الماء في مقابل ما في نفس الشاعر من حرقة، كما في قول إبراهيم ناجي[1]:

يا أيها النهر، بي حَسَدْ
لكل جارٍ عليك رفّ

(١) وراء الغمام ص٨٤.

أكــــــلّ راحٍ كمـــا يـــود

يـــروي ظمـــــاه ويـــرتشف!

ومن حبيـــــبٍ إلى حبيـــــب

تـــرنـــو حنـــانـــاً وتبتســم

وكـــــلّ غـــادٍ لـــه نصيـــب

مـــن مـــائــك البـــارد الشّبِــم!

يـا نهـــر ، روّيْـتَ كـل ظـامـي

فـــراح ريّــــانَ ، إن يَــــذُقْ

فكن رحـــيماً عـــلى أوامي

فـــلي فمٌ بـــات يحـــترق!

يـــا نهر ، لي جـــذوة بجنـــبي

هـــادئـــة الجمـــر بـــالنهـــارْ

فـإن دنـا الليـل برّحـت بـمي

وســاكن الليـل كـم أثــار!

وقفــتُ حــرّان فــي ازائــك

فهـــل تـــرى منـــك مُسعـــدُ؟

وددتُ أُلقـــي بهـــا لمـــائــك

لعلّهـــا فيـــك تـــبرد

عـالـجْ لظـاهـا ، فـإن ســكنْ

فـــرحمـة منـــــك لا تحـــدّ

وإن عصـت ، نـــارُهـــا فكـــن

قـــبراً لهـــا آخــر الأبــد!

والفرق واضح بين ما استدعته هنا التجربة الوجدانية من معجم شعري خاص وتصوير وإيقاع ، وما اتسمت به قصيدة شوقي من بيان كلاسيكي اقتضته طبيعة النظرة الموضوعية الى التجربة .

ونجد مثل هذا التحول من الوجود المادي للموضوع إلى ما يمكن أن يحمل من رمز عاطفي أو نفسي ، في قصيدة معروفة للشاعر الفرنسي الرومانسي لامرتين ، شغف بها

كثير من الرومانسيين العرب فترجمها بعضهم نثراً[1]، ونظمها بعضهم شعرا، هي قصيدة «البحيرة». وتتضح في مقاطعها الأولى رموز الفقد والوحشة والموت والزمن دون إلحاح على صورة البحيرة نفسها إلا من خلال ذكريات الشاعر السعيدة عن الماضي وهكذا ترجمها علي محمود طه:

ليت شعري، أهكذا نحن نمضي
في عباب إلى شواطىء غمضِ
ونخوض الزمان في جنح ليل
أبديٍّ يضني النفوس وينضي؟
وضفاف الحياة ترمقها العين، فبعض يمر في إثر بعض
دون أن نملك الرجوع إلى ما
فات منها أو الرسُوّ بأرض
حدثي القلب يا بحيرة، مالي
لا أرى «أولفير» فوق ضفافك؟
أوشك العام أن يمر وهذا
موعد للقاء في مصطافك
صخرة العهد! ويك ها أنذا عدت، فماذا لديك عن أضيافك؟
عدتُ وحدي أرعى الضفاف بعين
سفكت دمعها الليالي السوافك
يا زمانا يمر كالطير، مهلاً
طائر أنت؟ ويك قف طيرانك!
أهناء الساعات تجري وتعدونا
- عطاشا؟ فقف بنا جريانك!
ويك، دعنا نمرح بأجمل أيام،
- ونلقي من بعد خوف أمانك
وإذا نحن لذة العيش ذقناها
- ومرّت بنا فَذرْ دوراتكْ!

---

(1) أحمد حسن الزيات: ترجمة رفائيل ص٢٦٠. وعلي محمود طه: الملاح التائه ص٢٠٧. وإبراهيم ناجي: وراء الغمام ص١٦٨. ونقولا فياض: رفيف الإقحوان ص٩.

بَيْـد أن الشقـاء قـد غمــر الأرض،

- وفــاض الــوجــود بــالتــاعسينــا

كلّهــم ضــارع إليــك يُرجّيــك،

- فـأسرع، أسرع! إلــى الضـارعينا

وافــترس مُشقيـات أيْـامهم وامـضِ

- رحًــى تطحــن الشقـاء طحونـا

رحمة فــاذكر النفــوس الحزانــى

وانْسَ يـا دهــر أنفُس النـاعمينـا!

★ ★ ★

والطبيعة من أبرز الموضوعات التي تتجلى فيها الفروق بين الموقف الموضوعي والموقف الوجداني، وبين ما يقتضيه كلا الموقفين من تعبير فني. فالشاعر الموضوعي - أو الكلاسيكي - ينظر الى المشهد الطبيعي نظرة شاملة - كما ذكرنا - فتستوي عنده أجزاء الصورة ويُولي كلا منها عناية خاصة ليرسم منها جميعاً في النهاية لوحة كاملة. فالربيع لدى الشاعر الكلاسيكي فصلٌ تشرق فيه الشمس الدافئة وتستيقظ الأرض بعد هجعة الشتاء وتتفتح الأزهار وتتغنى الأطيار وتفيض الحياة بالحب والجمال، وكل من هذه الجوانب يمكن ان يكون صورة صغيرة في ذاتها داخل تلك اللوحة الشاملة الكبيرة.

ومن هنا كان من الممكن أن يأتي الشاعر بما يبدو أنه تناقض بين هذه الصور الصغيرة في الجو النفسي المناسب للربيع، إذ يبدأ الشاعر من منطلق بياني موضوعي، ما دام لا يعبر تعبيراً صريحاً عن عواطفه أو يمزج بين وجدانه وما يصف من مشهد طبيعي.

وليس أدلّ على ذلك من وصف شوقي للطبيعة فإنه يعتمد على ما كان يعتمد عليه أغلب شعراء العصر العباسي من وصف خارجي لمظاهر الطبيعة يقوم على الإدراك الذهني وألوان من التشبيه والمجاز بينها كثير من التناقض الغريب. ولعل خير مثال لهذا قصيدته في وصف الربيع:

آذار أقبــل، قمْ بنــا يــا صـاحِ

حــيِّ الربيــع حــديقــة الأرواحِ

واجمع نــدامــى الظــرف تحت لوائــه

فــالصفو ليس عــلى المــدى بمتــاح

ففي هذا المطلع دعوة بيّنة إلى الإقبال على الحياة والاستمتاع بمباهج الطبيعة وألوان

الجمال في الربيع. لذا يتوقع القارىء أن تمضي القصيدة في هذا الجو الطلق المرح وأن يصف الشاعر إحساسه بالربيع وتجاوبه مع مشاهد الطبيعة البديعة من حوله. ويجد القارىء ما توقعه من الشاعر في صدر القصيدة، وإن جاء في صور منثورة من المقابلة والمجانسة والمجاز التقليدي والتوازن بين الأشطار، كما في قوله:

مَلَكَ النبات، فكلّ أرضٍ دارُه
تلقاه بالأعراس والأفراحِ
منشورة أعلامه، من أحمر
قانٍ وأبيضَ في الربي لماح
لبست لَمَقْدَمِه الخمائل وشيَها
وَمَرَحْن في كنف له وجناح
يغشى المنازل من لواحظ نرجس
آنا، وآنا من ثغور أقاح
ورؤوس« منثور »خفضن لعزه
تيجانهن عواطر الأرواح
الورد في سُرُر الغصون مفتّح
متقابل يثني على الفتاح
ضاحي المواكب في الرياض مميز
دون الزهور بشوكةٍ وسلاح
مرّ النسيمُ بصفحتيه مُقَبِّلا
مَرَّ الشِّفاهِ على خدود ملاح
هتك الردى من حسنه وبهائه
بالليل ما نسجت يد الإصباح
يُنبيك مصرعه، وكل زائلُ
أن الحياة كغدوةٍ ورواح

ويخيل إلى القارىء لأول وهلة إذ يلتقي بالبيتين الأخيرين أن الشاعر قد عدل عن وصفه لمشاهد الجمال والسعادة، إلى النظر في حقيقة الحياة وما بينها وبين تلك السعادة الظاهرة من مفارقة، أو أنه يؤكد دعوته في مطلع القصيدة إلى الاستمتاع بمباهج الحياة، بالتأكيد على طبيعة الحياة في تقلبها وقصرها. لكن الشاعر لا يلبث أن يمضي في ذلك

التناقض الواضح بين الجو النفسي للقصيدة، وأجزائها المتفرقة، وكأن كل جزء صورة بيانية مستقلة في ذاتها، فيقول:

ويقائق النسرين في أغصانها
كالدرّ رُكّبَ في صدور رماحِ
والياسمين، لطيفه ونقيُّه
كسريرة المتنزّه المِسماح
متألّقٌ خَلَلَ الغصونِ كأنه
في بلجة الأفنان ضوء صباح
والجُلّنارُ دمٌ على أوراقه
قاني الحروف كخاتم السفّاح
وكأن محزون البنفسج ثاكل
يلقي القضاء بخشية وصلاح
وعلى الخواطر رقّة وكآبة
كخواطر الشعراء في الأتراح
والسرو في الحِبَر السوابغ كاشف
عن ساقه كمليحة مفراح

ولم يجد الشاعر حرجاً في رسم تلك الصورة الدموية للجلنار - وسط تلك اللوحة البهيجة الألوان - ولا في الحديث عن ثكل البنفسج وكآبة الخواطر والأتراح. ذلك لأن تلك الصور - بعيداً عن وجدان الشاعر - يبقى لها وجودها الخارجي المستقل وتغدو في ذاتها لدى الشاعر موضوعاً بيانياً يمارس فيه سيطرته على اللغة ومعرفته بتراثها، ويحتق فيه ذلك «الجلال» الكلاسيكي وتلك النبرة المتسقة الجهيرة المألوفة في الشعر الموضوعي.

ويمضي شوقي في وصف جمال الطبيعة في الربيع إلى أن يقول:

والماء بالوادي يُخال مساربا
من زئبق أو ملقَيات صِفاح
بعثت له شمس النهار أشعة
كانت حُلَى النَّيلوفرِ السبّاح

يزهـــو على وَرَقِ الغصـــون نثيرُها
زهوَ الجواهـــر فـــي بطـون الـراح
وجرت سواقٍ كالنوادب في القُرَى
رُعْـن الشّجـيَّ بــأنّة ونـــواح
الشاكيـات ومـا عـرفـن صبـابـة
والبــاكيــات بمـدمـع سَحّــاح
من كـل بـاديـة الضلـــوع غليلـة
والمــاء فــي أحشائهـــا ، ملـــواح
تبكي إذا ونيت ، وتضحك إن هفت
كالعِيـــس بين تَنَشُّـــطٍ ورَزاح
هيَ فـي السلاسل والغلـولِ ،وجارُها
أعمـــى ينـــوء بِنِـيره الفـدّاح

ولا يفطن الشاعر إلى المفارقة البيّنة بين الماء اللامع والنيلوفر السباح والجواهر الزاهية ، وتلك السواقي الآنّة النائحة كأنها النوادب ، إذ جرى العرف في الشعر التقليـدي الموضوعي أن تكون تلـك صفـة السواقي ، وإن زاد عليهـا شوقي ربْطهـا بالنوادب! وأغلب الظن أنه التفت إلى هذا المعنى التقليدي ـ برغم مناقضته البالغة لجوّ القصيدة العام ـ ليخلُص إلى تلك الصورة الذهنية القائمة على المفارقة المألوفة في صور الشعر التقليدي :

الشاكيـات ومـا عـرفـن صبـابـة
البــاكيــات بمـدمـع سحــاح
من كـل بـاديـة الضلوع غليلـة
والمــاء فــي أحشائهـــا ، ملـــواح

وكأنه يذكر ببيته الأخير قول الشاعر القديم :

كالعيس فـي البيداء يقتلها الظما
والمــاء فــوق ظهورهـــا محمــول

بل يذكر الشاعر العيس بلفظها في هذا المقام ، وإن جاءت في غير هذا المعنى القديم ، في قوله « كالعيس بين تنشّط ورزاح » لأن المعجم الشعري عند الشاعر الكلاسيكي

لا يفرق كثيراً بين لفظ قديم وآخر عصري ، ويستمد من ألفاظ اللغة جميعها على السواء كلما اقتضت ضرورة البيان أو الإيقاع .

وفي انسياق الشاعر وراء الصور البيانية الجزئية ينسى إلحاحه على بكاء السواقي ونواحها وندبها فينسبها مرة أخرى إلى الضحك ، جنباً إلى جنب مع البكاء :

تبـكي إذا ونِيَت وتضحك إن هفت
كـالعِيس بـين تنشـط ورزاح .

والشاعر الوجداني أو الرومانسي لا يمكن أن يقع في مثل هذا التناقض ، إلا لنقص في الموهبة ، لأنه يبدأ صورته من موقف عاطفي أو نفسي يظل شائعاً في لوحته ، غالباً على كل أجزائها ، إن لم يقصد قصداً إلى رسم لحظات نفسية مختلفة متداخلة أو متعاقبة . وهو لهذا يختار من المشهد الطبيعي ما يتلاءم مع تلك الحالة النفسية أو يصلح رمزاً لها او دلالة عليها إذا خلع عليه الشاعر ما يفصح عن هذا الرمز أو هذه الدلالة . فليس الربيع عنده ـ في الأغلب ـ تلك الصورة الشاملة من الدفء والاشراق والغناء والتفتح ، بل قد يراه في زهرة واحدة تتفتح ذات صباح في أصيص بشرفة ، أو في شعاع مشرق دافيء ينفذ إلى غرفته ، أو في ورقة جديدة خضراء على غصن أسمر ، أو أغنية لطائر يقف على حافة نافذته ، أو ابتسامة على فم سعيد ، أو غير ذلك من الملامح الخاصة التي يتجاوب معها وجدان الشعراء كل حسب طبيعته أو حاله النفسية . ومثل هذا الموقف الوجداني الخاص يستدعي ما يناسبه من ألفاظ ومجازات وصور وإيقاع لا تعتمد على الأنماط المأثورة بقدر ما تعتمد على الأصالة والابتكار داخل التقاليد العامة للاتجاه الوجداني ، على حين يؤثر الشاعر الكلاسيكي أن يستقي قدر الطاقة من التراث متخذاً من بعض الأنماط التعبيرية والتشبيهات والمجازات ستاراً يخفي وراءه عواطفه الذاتية ، التي « نستشفها » تحت هذا الستار .

ولعلنا نستطيع أن نتبين الفرق بين النظرة الكلاسيكية والنظرة الرومانسية وما يتبع كل منهما من معجم شعري وصور شعرية متميزة ، لو قارنا بين حديث شوقي عن نواح السواقي ، وتصوير شاعر رومانسي لهذا النواح ، هو محمود حسن اسماعيل في ديوانه الأول « أغاني الكوخ » :

يـا نغمـة فـي المسا طـارت مُولَّهـة
حيري تـدَفّقُ مـن نـاي الـدواليبِ!

كأنها خفقة من قلب محتضر
يشدو بها العمرَ في لهف وتكريب
ماذا شجاكِ فرتّلتِ الأسى نغما
ورُحتِ نوّاحةً بين المطاريب؟!
النور حين ذوى في الحقل ناضره
ولملم الضوء من تلك المحاريب؟
ونام في حضن زَنْجِيٍّ قد اتشحت
متونُه بدجىً كالهمّ غِربيبِ...
أم نعبة صرخت من جوف كافرة[1]
بالنور، تدعو له دوماً بتغريب؟
ما تلك إلا صدى البأساء تنفثه
أنسا لكل طليح النفس مغلوب!
أم ضَلّة غمرت أجفان مُضطهد
مُحرَّقٍ بلهيب السوط مغلوب[2]؟
ما الناس إلا أسارى قوة خفيت
تسوقهم لردي في الغيب مكتوب!
أم شاعر غرّه في دهره أمل
فعاد لهفان من يأس وتخييب
يسري من الشجو مخطوفاً بلوعته
كشاردٍ من طيوف الحلم منهوب
ويرمق النور لا يأسى لفرقته
ولا يهيم بطيف منه مكذوب
فنوره ومضة للروح خاطفة
تنساب لماحه من جفن محبوب

فالصور في هذه الأبيات تتفق مع الجو النفسي الغالب على القصيدة التي وردت فيها، والتي تجابهنا منذ البداية ـ في مطلعها ـ بتلك الصورة الفاجعة الدامية:

---

(١) يريد البومة.

(٢) يعني الثور.

مات النهار! وهذي الشمس جازعة
عليه، تخطر في دامي الجلابيب!

والشاعر في حديثه عن نواح الساقية لا يقرر هذه الحقيقة تقريراً كما فعل شوقي في قوله:

وجرت سواق كالنوادب بالقرى
رعن الشجي بأنّة ونواح

بل يرسم صورة مركبة تجعل من الدواليب نايا ومن صوتها نغمة طائرة مولهة في المساء، ويناديها بما يشبه ترنم العاشق لتلك الأنغام الممتدة الحزينة، وينمي الصورة بما يورد من تشبيه تالٍ مركّب أيضاً. ثم يتساءل عن سر ذلك الشجى - بعيداً كذلك عن التعبير التقريري المباشر - ويجيب عن تساؤله بـ «فروض» ذات طابع رومانسي واضح تتسق جميعاً مع روح الكآبة المسيطرة على جو القصيدة. ولا يكتفي الشاعر في ضروب إجابته بتعبير موجز محكم، بل يبسط كل «فرض» حتى ينتهي إلى شيء غير قليل من التجسيم. وقد أدّت سيطرة الوجدان على صور القصيدة إلى استخدام الشاعر معجماً حافلا بالدلالات النفسية المهوّمة غير المحدودة، شأن المعجم الوجداني عند الرومانسيين، وذلك برغم ما يبدو في القصيدة من إطار تقليدي في الشكل وبعض القوافي.

وقد استقرأت شعر شوقي في الطبيعة فرأيت اطراد هذا الأسلوب. ولفتني بوجه خاص اعتماده في تشبيهاته ومجازاته على الحلي والجواهر والأحجار الكريمة، يقارن بها ما يفتنه من جمال الطبيعة. ومن ذلك قوله في القصيدة السابقة:

ويقائق النسرين في أغصانها
كالدرّ رُكّب في صدور رماح
يزهو على ورق الغصون نثيرها
زهو الجواهر في [illegible]رن الراح

وقوله في قصيدة «منظر طلوع البدر من سفينة»:

يا درة الغواص أخرج ظافراً
يمناه يجلوها على النظّار
وافى بك الأفقُ السماء فأسفرت
عن قُفلِ ماسٍ في سوارِ نُضار

الماء والآفاق حولك فضة
والشّهب دينارٌ لدى دينار
والفلك مشرقة الجوانب في الدّجى
يبدو لها ذيل من الأنوار
بينا تَخَطّرُ في لُجينٍ مائج
إذ تنثني في عسجد زخّار

وقوله في قصيدة « جنيف وضواحيها »(١) :

والسفح من أي الجهات أتيته
ألفيته درَجاً يموج مُدوّرا
نثر الفضاءُ عليه عِقد نجومه
فبدا زبرجده بهنّ مجوهراً
سالت به الآفاق ، لكنْ عسجدا
وتغطت الأثباج ، لكن جوهرا
والماء غُدرٌ ، ما أرقّ وأغزرا
وجداولٌ هنّ اللّجينُ وما جرى
فحَشَوْنَ أفواه الحقول سبائكا
وملأن أقيال الرواسخ جوهرا

وفي قصيدة « مشاهد الطبيعة في طريق الآستانة »(٢) :

كم في الخمائل ، وهيَ بعض إمائها ،
من ذات خلخال وذات سِوارِ
ولقد تمرُّ على الغدير تخالهُ
والنّبتَ مرآةً زهتْ بإطار
مُدّت سواعدُ مائه وتألقت
منها الجواهر من حصى وجمار

وفي قصيدة « البسفور كأنك تراه » :

(١ ، ٢) : الشوقيات جـ٢ ص ٢٧ ، ٤١ .

... إلى أن حلّ في الأوج النهارُ
وللرائــــي تبيّنـــت الـــديـــارُ
فقلنـــا الشمس فيهـــا أم نُضـــار
ويــــــاقوت ومرجــــــانٌ ودرٌّ!

وفي قصيدة « كول صو » :

غَشِيتـــك والأصيـــل يفيـــض تـــبرا
وينسج للربـــى حُلـــلا ويكســـو
وتـــذهـــب فـــي الخليـــج لـــه وتـــأتي
أنـــامـــلُ تنـــثر العِقيـــانَ خمس
وفـــي جيـــد الخميلـــة منـــه عقـــد
وفـــي آذانهـــــا قـــرط وسلس

ولا يهم في هذا المقام أن يقال إن الشاعر قد تأثر في ذلك بحياته المترفة وما لعله كان فيها من ألوان تلك الجواهر واللآلىء والأحجار الكريمة ، فسواء شبّه الشاعر تلألؤ النور بالجوهر أو بالحصى أو الزجاج فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً ، لأن الشاعر بهذا الأسلوب الفني ينصرف عن الطبيعة نفسها إلى تشبيهها بأشياء تقل عنها جمالا وقدرة على الإيحاء . وذلك يذكرنا بصنيع ابن المعتز حين وصف الهلال فقال في بيته المعروف :

أُنظر إليـــه كزورق مـــن فضـــة
قـــد أثقلتـــه حمولـــة مـــن عنـــبر

وتشبيه ابن الرومي ألوان قوس الغمام بأذيال خود في علائل ملونة بعضها أقصر من بعض . وكلا التشبيهين ذهني مصنوع برغم ما قيل عن أثر البيئة عند كل من الشاعرين ؛ وأن ابن المعتز إنما « يصف ماعون بيته » ، على حين يصف ابن الرومي ما يراه في حياته العامة . حقاً ، إن التشبيه بمثل هذه الأشياء قد يكون وسيلة فنية موفقة للتعبير عن إحساس الشاعر بجمال الطبيعة ، إذا استطاع أن يخرج بها عن وجودها الواقعي الخالص ويبث فيها من الإيحاء ، ويلقي عليها من الظلال ما يكسبها دلالات جديدة ومعاني نفسية ترمز إلى وجدان الشاعر ، لكن شوقي ـ وغيره من الموضوعيين والكلاسيكيين ـ يوردون أمثال تلك التشبيهات في أسلوب تقريري لا يفصح كثيراً عن أحاسيس الشاعر .

ونستطيع ان نتبين « نمطية » الصورة الشعرية الكلاسيكية لو أمعنّا النظر في تصوير الشاعر الجاهلي وقوفه بالأطلال. فهو - برغم ما نستشفه في شعره من حزن دفين - لا يصرّح بأساه أو إحساسه العميق بالفقد، بل يكتفي - في الأغلب - بالحديث عمّا أصاب الدار من تحول، واصفا مظاهر الوحشة والخراب في عرصاتها وبقايا الأنس والحب في دمنها، في صور تتكرر من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى بشيء من الاختلاف اليسير. وهو - في أغلب الأحيان - إذ عنّ له أن يبكي، يدعو « خليلا » أو « خليلين » أو جماعة من الرَّكبْ ليعوجوا معه إلى الدار فيقفوا بها ويبكوا عليها، وكأن ما يشعر به من فقد ليس تجربة ذاتية تخصه وحده، بل أصبح تجربة عامة من صميم الحياة العربية كلها، فهم يؤدون له هذا « الطقس الجماعي » من البكاء، إن صح هذا التعبير، وهو مع ذلك لا يمضي كثيراً في الحديث عن بكائه أو لوعته أو يزاوج بين عالمه الداخلي ورؤيته الخارجية، بل يسرع فينصرف إلى رصد أطلال ذلك الماضي البعيد فيما بقي من آثار قليلة وتحوّل جسيم. ولعل أبيات زهير في هذا المقام من أقرب الصور إلى البيان عن حزن الشاعر لكنها مع ذلك لا تفصح عنه:

بهـا العِـينُ والآرامُ يمشين خِلفـةً
وأطـلاؤهـا ينهضن من كـلّ مجـثم
وقفـت بهـا من بعـد عشرين حجـة
فـلأيـا عرفـت الـدار بعـد توهم
فلمـا عرفـت الـدار قلـت لربعهـا
ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم!

فنحن نلمس الحزن الكامن والشعور بالوحشة والخراب وراء ما يبدو أنه تصوير لمظاهر الحياة والنماء والتوالد، ونحس بما يحمل الشاعر للدار من حنان في تسليمه عليها ودعائه لها.

على أن ذلك لا يمكن أن يقاس إلى الوقوف الحديث بالأطلال التي لم تعد عند الشاعر بقايا حقيقية لدار مهجورة أو خربة بل أصبحت أطلالا نفسية ترمز إلى إحساس الشاعر بفقدٍ أشمل وأعمق وأطول امتداداً من فقدٍ في تجربة عاطفية محدودة أو مكان أو زمان بعينه. ونستطيع أن نلمس مرحلة من الانتقال بين الطلل المادي والنفسي في قصيدة للمازني أسماها « الدار المهجورة »(١) تحدث فيها عن الوجود المادي للدار بعد أن هجرها

(١) الديوان ص٢٩.

أهلها، لكنه زاوج بين مظاهر الخراب وما يشعر به من أسى ومفارقة أليمة بين الحاضر والماضي، ثم ختمها بمقطعين يوحيان بفقد أعم وأطول:

إيــه يــا مهــد مسرّات الصبــا
عجبــا، أصبحــتِ قــبرا عجبــاً!
حــامــلا عن هــاجريــك الوصبــا
كنــتِ للهو فقــد صرت، ومــا
أنــت إلا طيــفُ أيّــام عِــذابْ

أوصِــدوا الأبواب بــالله ولا
تــدعوا العــين ترى فعــل البــلى
وامنعوا دار الهوى أن تُبــذَلا
إن للــدارِ علينــا ذممــا
وقبيــحٌ خَونُهــا بعــد الخرابْ

فإذا اكتملت بعد ذلك ملامح الحركة الوجدانية رأينا ناجي يرسم صورة جديدة للطلل يغلب عليها الوجود النفسي فلا نكاد ندرك هل يتحدث عن دار حقيقية أو كيان نفسي هدّته الوحشة وأصابه الخراب أمام ما يشْهد من فقد وفناء أبديين يرصدهما الوجدان الرومانسي الذاتي المرهف.

ونستطيع أن ندرك هذا الشعور بالفقد العام الذي أصبحت الدار مجرد « حافز » للحديث عنه في قوله في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة[١]:

ركــنيَ الحــاني ومغنــايَ الشفيــقْ
وظــلال الخلــد للعــاني الطليــحْ
عــلم الله لقــد طــال الطريــق
وأنــا جئتــك كــيما استريــح
وعــلى بــابــك ألقــى جعبــتي
كغريــب آب مــن وادي المحــن
فيــك كــفَّ اللهُ عنّــى غربــتي
ورسا رحــلي عــلى أرض الوطن

---

(١) وراء الغمام - « العودة » ص٣٥.

وطــــني أنــــت ، ولكــــني طريـــدْ
أبــــديُّ النفي في عـــــالم بؤسي!
فـــــإذا عـــــدتُ ، فللنجوى أعود
ثم أمضي ، بعــــدمـــا أفرغ كــأسي!

ولو مضينا نستقرىء الفرق بين موقف الشاعر الكلاسيكي والوجداني من الطبيعة لرأينا ، مثلا ، أن الشاعر الجاهلي يسلك الأسلوب نفسه حين يتجاوز الوقوف على الأطلال إلى وصف مظاهر الطبيعة التي من شأنها أن تحرك الوجدان كالبرق والمطر والسيل . فهو في الأغلب يرصدها من بعيد متخذاً من ذلك البعد المكاني ذريعة للبعد النفسي كذلك حتى لا يمتزج بما يصف من مشهد ، أو يفصح عما قد يثور في وجدانه من إحساس ، تاركاً صورها وحدها « توحي » بطبيعة وجدانه أو « تنم » عليه . وهو هنا أيضاً يطلب إلى صاحب أو خليل أن ينهض معه ليرقب ذلك البرق اللماح من بعيد ، ناظراً بعين الخيال إلى ما قد يعقبه من سيل يقتلع ثابت الأشجار والنخيل ويهدم المنازل ويغرق السباع :

ـ أصــاح ترى برقــا أريــك وميضــهُ
كلمـــع اليـــدين في حـــبيٍّ مكلّـــلِ
تقعــدت لــه وصحبــتي بــين ضــارج
وبــين العــذيب ، بُعــد مــا متــأملي!
ـ أصــاح ترى بريقــا هــبّ وَهْنــاً
كمصبــــاح الشعيلــــة في الـــذُّبـــالِ
أرقـــت لـــه وأنجـــدَ بعـــد هـــدء
وأصحـــابي عـــلى شُعـــث الرّحـــال
ـ أرقـــت وأصحـــابي قعود بربوة
لـــبرق تـــلالا في تهـــامـــة لامـــع
يجـــدّ فيشتري كـــأن وميضـــه
وميـــض سيوف في أكـــفّ قواطـــع
تقعـــدت لـــه ذات العشاء فـــلم أنم
لـــدى مرقـــب من هضـــب نخلـــة فـــارع
وقلـــت تـــأمّـــل صاح! أين مَصابـــه؟
أجـــاد عـــلى ذي فرتنـــا فـــالفوارع؟

وقد لا يجد الشاعر من يشركه في تلك التجربة ذات الصفة الجماعية فيودّ، منادياً، لو يجد له رفيقا فيها:

يا من يرى عارضا قد بتّ أرقبه
كأنما البرق في حافاته شعلُ!

أو يلوم صاحبه لأنه نام ولم يأرق معه لذلك المشهد:

إني أرقت، ولم تأرق معي صاحِ
لمستكِفٍّ بُعَيدَ النومِ لوّاحِ
يا منْ لبرق أبِيتُ الليلَ أرقبه
من عارضٍ كبياض الصبح لمّاح!

على أن موهبة عظيمة كموهبة شوقي لم تكن لتقنع بما فرضته عليها الظروف من اتجاه موضوعي يعبر عن القضايا السياسية والاجتماعية العامة بعيداً عن دخائل النفس وبدائع الطبيعة وأسرار الكون، في مرحلة كانت تدعو إلى أن يلتفت الشاعر إلى هذه التجارب، فوجدت لها متنفساً في إطار جديد يفرض بطبيعته الالتفات اليها، هو إطار المسرحية.

فالمسرحية - برغم إطارها الموضوعي - تفرض على الشاعر أن يتمثل عواطف شخصياتها وأزماتها النفسية ويُنطق هذه الشخصيات بما ينبغي أن يَنطق به من يشعر بتلك العواطف أو يجتاز تلك الأزمات. ومن المسرحيات ما يمكن أن يوسم بالرومانسية لطبيعة موضوعه وشخصياته ومواقفه وتطور أحداثه. وقد اختار شوقي من موضوعات التاريخ ما تمتزج فيه الوطنية بروح المأساة وما تنتهي فيه مصائر الأبطال إلى فواجع تثير المشاعر، كما اختار من المآسي «الفردية» ما هو خالص لعواطف الحب وأشواق الإنسان ومُثله العليا في مسرحيتيه «عنترة» و«مجنون ليلى».

لذلك نلمس فرقاً كبيراً بين شعره في دواوينه وشعره في مسرحياته من حيث المستوى الفني والقدرة على الوصول إلى وجدان قارئه. وشعر شوقي في مسرحياته من طراز فريد في الشعر العربي كله لا ترقى إليه قصائده في الشوقيات. وقد تجلت عبقرية الشاعر على حقيقتها وفي أبدع صورها في تلك «القصائد» التي عبر بها عن عواطف شخصياته المسرحية وأزماتها وفواجعها، مهما يكن رأينا في المسرحيات نفسها من حيث مقتضيات المسرح ومقوماته الفنية. ولا شك أن هذا التميز الواضح يرجع إلى أن المسرحية

بطبيعتها تحتم على الشاعر أن يرتدّ إلى نفسه وإلى ملاحظاته عن سلوك الناس ومشاعرهم حتى يتمثل الموقف المسرحي ويصور خلجات شخصياته تصويراً صادقاً نابضاً بالحياة.

ولقد كانت مرثيات شوقي التي تستغرق جزءاً كاملا من دواوينه الأربعة موضعاً لنقدٍ كثير ساخر من دعاة الاتجاه الوجداني الجديد، إذ رأوا فيها تمجيداً «موضوعياً» لكثير من قادة السياسة ووجهاء المجتمع وزعماء العصر على اختلاف نزعاتهم وأوضاعهم واختلاف صلته الاجتماعية أو الشخصية بهم.

ومهما يكن من طبيعة ذلك النقد ودواعيه، فإننا قلّ أن نظفر من بين تلك المراثي الكثيرة بقصيدة تضارع في جمالها وشجنها ما لهذه الأبيات القليلة التي قالها على لسان المجنون وقد وقف على قبر ليلى:

عرفـــتُ القبور بِعَرْفِ الريـــاح
ودَلّ عـــلى نفسه الموضـــعُ
كثكلَـــى تَلَمَّسُ قـــبر ابنهـــا
إلى القـــبر من نفسهـــا تُـدفـعُ
هـداهـا خيـالُ ابنهـا فـاهتـدت
وليلَـــى الخيـــالُ الـــذي أتبـع
فُجِعنا بليلي، ولم نك نحسب يا قلب أنـّا بها نفجع
أعيـــنيَّ، هـــذا مكـــان البكـــاءِ
وهـــذا مَسيلـــك يـــا أدمـــع
هنـــا جسم ليـــلى، هنـــا رسمهـــا
هنـــا رمَقي في الـــثرى المودع
هنـــا فم ليـــلى الزكيُّ الضحوك
يكـــاد وراء البِـــلى يلمـــع!
هنـــا سحرُ جفنٍ عفَـــاه الـــتراب
وكـــان الرُّقَـــى فيـــه لا تنفـــع
هنـــا من شبـــابي كتـــابٌ طواه
وليس بِنـــاشره البلقـــع
هنا الحادثات، هنا الأمل الحلو
- يـــا ليـــل والألم الممتـــع

طريدَ المقادير ، هـل من يجـيرك
منهـا سوى الموت ، أو يمنـع؟
تـذِلّ الحيـاة لسلطـانهـا
وللموت سلطـانُهـا يخضـع
طريـدَ الحيـاة ، ألا تستقرُّ
ألا تستريـح ، ألا تهجـع؟
بـلى ، قـد بلغـتَ إلى مفزع
وهـذا الـتراب هو المفزع!

فليس في هذه الأبيات ما يلجأ إليه شوقي عادة في مراثيه حين يحاول أن يتفلسف في مطالع قصائده فيورد صوراً بيانية مختلفة لمعنى واحد مألوف هو أن كل حي غايته الفناء ، وحين يخلع على من يرثيهم من الفضائل ما جرى العرف عليه في مواطن الرثاء ؛ بل فيها حركة نفسية نابضة تمثل لوعة الإحساس بالفقد ومرارة الشعور بالضياع . ومن مظاهر صدق الإحساس فيها أن الشاعر لم يصور ما فقده قيس بموت ليلى من ماض عزيز على نحوٍ تقليدي مليء بالسعادة الكاملة ، خالياً من كل الهموم ، بل جعله مزيجاً من « الحادثات ، والأمل الحلو ، والألم الممتع » . ومع ذلك فهو عزيز على نفس قيس بكل ما كان فيه من أمل وألم .

ويلمس شوقي في قوله « الألم الممتع » وتراً شجياً من أوتار الرومانسية التي تستعذب الألم وتتخذ من معاناته رمزاً للتميّز وعمق الشعور وممارسة الحياة على حقيقتها . ويؤكد التفاته إلى هذا المعنى الرومانسي مرة أخرى في قوله على لسان الأموي مخاطباً قيس :

تفرّدتَ بـالألم العبقريّ
وأنبـغُ مـا في الحيـاة الألمْ

وفي هذه الأبيات السابقة ينتهي الشاعر إلى مسحة من « التفلسف » عن الحياة والموت لكنها هنا نابعة من طبيعة الموقف ، معبرة أصدق التعبير عن شعور قيس ، فقوله « وهذا التراب هو المفزع » لا يمثل مجرد الحقيقة العامة التي ترى في الموت الموئل الأخير من شرور الحياة ، بل تمتزج فيه هذه الحقيقة بشعور قيس وهو على قبر ليلاه بأن مصيره مرتبط بمصيرها وأنه قد قد آن له أن يموت بعد أن ماتت .

و« التراب » في البيت لا يعني مجرد الفناء بل يشير إلى تراب بعينه هو تلك الأرض التي ضمّت رفات ليلى ومعه حب الشاعر وذكرياته وأمله الحلو وألمه الممتع . إنه يلمح فيه « فم ليلى الزكي الضحوك » يكاد يناديه من وراء البلى أن يلقى ببقايا حياته المنهوكة في

أحضان ذلك التراب ، ويسمع أصواتاً من « شبابه الذي طواه وليس بتاشره البلقع » تهيب به أن يصل حاضره الثاكل بماضيه العزيز الذي يثوى أمامه في التراب . لقد كان شوقي في مراثيه يحاول أن يتفلسف ويخلع على من يرثيه كثيراً من الفضائل المألوفة لأنه في معظم الأحيان لم يكن يشعر نحو من يرثيهم بلوعة الحزن التي تجعل من الرثاء فناً آخر غير فن المدح . أما في مثل ذلك الموقف من مسرحية مجنون ليلى فقد تمثل طبيعة الشخصية وعاش معها بعواطفه وتخيل كل ما يمكن أن يدور في خبايا نفسها من خلجات ، فجاء تعبيره عنها صادقاً ، يجمع بين ما يحسه الثاكل من أسى وما قد يفكر فيه أمام لغز الحياة والموت .

* * *

وقد عاصر شوقي شعراء في الوطن العربي ، وإن تأخروا عنه في المولد ، جروا على هذا النهج الكلاسيكي في أشعارهم الوطنية لكنهم التفتوا إلى كثير من التجارب الذاتية واقتربوا خلالها من طبيعة الاتجاه الوجداني في الموضوع والصورة الشعرية . ومع أن وطنياتهم لا تخرج في إطارها العام وروحها الغالبة عن القالب القديم ، فإنها تختلف عن موضوعات شوقي القومية فيما يبدو فيها من حرارة ذاتية تبعد بها قليلا عن الطبيعة الموضوعية للشعر الكلاسيكي وتبث في صور الشاعر حداثة نسبية في المعجم والصورة وبناء العبارة الشعرية . وقد تطورت هذه اللمسات الذاتية فيما بعد عند أصحاب الحركة الوجدانية حتى أصبح الوطن عند الشاعر « حبا » مشبوباً وعاطفة ذاتية لا نكاد نفرق بينها وبين عاطفة الحب المألوفة .

على أن الفرق يظل ملحوظاً بين أشعار هؤلاء المعاصرين لشوقي في الوطنية ، والتجارب الذاتية برغم هذا التقارب ، ونستطيع أن نتبين هذا التمايز ، مثلا ، عند خليل مردم الشاعر السوري . وحسبنا ان ننظر في بعض « وطنياته » لنرى جانباً من تلك الذاتية التي تشيع فيها خلال الإحساس الوطني المتراوح بين الحدة والحزن العميق ، من مثل قوله في قصيدة « ذكرى الشهداء »(١) :

هل تذكرون ، وما بالعهد من قِدَمِ
يومـاً أراكم ضحـاه طـالعـا نَكِـدَا
يومــاً تُجـدِّد ذكراه أسى وجوى
وتقرح القلـب والعينـين والكبـدا

---

(١) الديوان ص١١٠ .

علي الوجوه علامات الأسى ارتسمت
وفي القلوب سعير البث قد وقدا
ترى الكآبة ممدوداً سرادقها
وغيمها بسماء الشام منعقدا
في الغوطتين إذا ما نسمة خطرت
أنّت كما أنّ محزونٌ إذا جهدا
كأنما الدوح إن مال النسيم به
ثواكل نشرت أشعارها كمدا
كأنما الطل والأوراق ترسله
دمع تحدر من آماقها بددا
ناحت على بردَى الأطيار فانفجرت
بعد النضوب عيون الدمع من بردى
كأن تهداره في كل منحدر
نشيج باك يعاني الهم محتشدا
فلو تراهم على الأعواد ماثلية
أجسامهم لفقدت الصبر والجلدا
تواجه الشمس منهم أوجهنا نضرت
كالماس في الشمس لألاءً إذا اتقدا

أما قصائد الشاعر الوجدانية، ففيها كثير مما نجده عند الوجدانيين من تصوير لمظاهر الطبيعة المتصلة بشجون النفس أحياناً وبفرحتها أحياناً أخرى، وتعبير عن وحشة الشاعر وتفرّده وعواطف الحب الذي يتخذ الشاعر من الطبيعة « خلفية » له.

ويتغير شكل القصيدة تبعاً لتلك التجارب الذاتية فتجيء غالباً على نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، وتكثر في معجمها ألفاظ ذات دلالات شعورية حادة، وتَرْحُب الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر في مقاطع يصور كل منها جانباً متكامل الأجزاء من تجربته الشعورية. ويفصح الشاعر عن وجدانه ويتخلى عن ذلك « التحفظ » المعهود عند شوقي ونظرائه. ومن نماذج هذا الاتجاه قصيدة له بعنوان « المحزون »[1]، يقول في بعض مقاطعها:

---

(١) الديوان ص٣٩

أعنِ اللّهمَّ، من صوَرْتَــــه من حَزَنِ
أَلِـفَ الحزنَ، فلو فـارقـه الحزن بكـاه
وجفـا اللهوَ، فلو واصلـه اللهو شكـاه
نفسه ليس لهـا غـير الأسى من سكنِ

الأسى في مقلتيـه قـد محا كـل ضيـاء
جـاعـلا في مسمعيـه كـل صوت كـالبكـاء
إن مـا يبصر أو يسمـع داعي الشجنِ

درج الطفـل إليـه ضـاحكـاً مستبشرا
نـاشراً كلتـا يـديـه كـالمصلّي كبّرا
أو كطـيرٍ همّ بـالإسفـاف مِن عَنْ غُصُنِ

ضمَّـه المحزونُ، لا يملـك ردّ العـبرات
ذاكرا يوما وإن طـال الـتراخي فهو آت
تصـدع الشمـل بـه جورا صروف الزمنِ

لو تراه والـتي هـام بها، عنـد التلاقي
خِلتـه يلفـظ روحـا بلغـت منـه الـتراقي
مغمـض العينـين للغصـة، لا للوسنِ

قـال: لا آسى إذا لاقيت يومـا مصرعي
إنمـا أخشى عـلى حبّيَ أنْ يُودى معي
فاحفظ اللهمَّ هذا الحب، واحرسْ وصُنِ

ويرسم خليل مردم صورة للشاعر كتلك التي نعهدها عند الوجدانيين والرومانسيين، إذ يصورونه متصل الأسباب بالسماء، مضيء الروح طاهر الوجدان ملتاع الضمير لما يشهد من مآسي الحياة ومفارقاتها. وهو هنا أيضاً يستخدم نظام المقطوعة، ويُكثر من القوافي المتغيرة والألفاظ الدالة على المشاعر والعواطف، ويستعيض بها - شأن أغلب من ينهج هذا النهج من الوجدانيين - عن الصور المركّبة أو المجاز المبتكر. ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة بعنوان «الشاعر»[1]:

(١) ص٣٧.

هبط الوحيُ عليهِ
من سماوات الخيالِ، في الظلام
وأضاءت جانبيه
ربّة السحر الحلالِ، في الكلام
خرّ يبكي، وله لما تجلّت صَعَقاتْ

قد وَعَى سرّ الوجودِ
ومعاني العَدَمِ، في غشيتهِ
فروى بيت قصيد
من عيون الحكم، في صحوته
نظمته زفرات، قطعته شهقات

هُتكتْ عن ناظريْه
مسدلات الحُجُبِ، والستورْ
فجرى عن أصْغَرَيه
غيرُ ما في الكتبِ، من سطور
صورٌ علويّة مثّلها بالكلمات

ظلّ يرنو للسماء
واحمرار الشفقِ، فيقول:
ذا نجيع الشهداء
شاهد في الأفق، لا يزول
فعليهم أعين السحب تريق العبرات

نسمات الريح ثكلى
لا تني تنتحبُ، في أساها
ووميض البرق ليلاً
جمرة تلتهب، في حشاها
أو فؤاد بين جنبيها شديد النزوات

هزمَ الرعدُ فقالا:
ذا صراخ البائسينا، فاعطفوا

ودَجَـــى الليـــل وطـــالا
وهو عسف الظـــالمينـــا ، فـــارأفوا
وانكشِفْ يا ليل ، إن الرعد أمسى صرخات!

ومن بين من سلك هذا الاتجاه الوطني والوجداني من معاصري شوقي كذلك خير الدين الزركلي . وهو أيضاً يتجه إلى الطبيعة ويتخذ من بعض مشاهدها رموزاً يدير حولها بعض قصائده الذاتية ، وله في ذلك قصيدة معروفة بعنوان « لم تفِ يا قمر » ، يرسم فيها صوراً متتابعة لفواجع الحياة ومتناقضاتها رابطاً بينها بخطابه إلى القمر ، رمز الطبيعة التي لا تأبه لما يعانيه البشر ولا « تتعاطف » معهم في مآسيهم ، كما يتوقع الشاعر الرومانسي . وتدور هذه الصور حول معان رومانسية معروفة ، من رثاء لفقد الشباب والصحاب ، والفرقة والاغتراب ، والفقر والكآبة وتحول المصائر من قوة إلى ضعف ومن عز إلى شقاء . وهي معان ـ على اختلافها ـ تمثل شعور الرومانسي بعجز الإنسان أمام الزمن الممتد والطبيعة الباقية بعد فنائه ، وبما في الحياة من مفارقات لا تخضع لمنطق . وتبدو إشارة الشاعر إلى القمر اللاهي في سمائه عن تلك المآسي ، كأنها « احتجاج » من الشاعر على ذلك الوضع البشري التعس ، من خلال عتابه أو لومه لذلك الكوكب الرقيق الذي طالما تغنى الشعراء بجماله وشبهوا به من يحبون ، ووجدوا في نوره الحالم منطلقاً نحو آفاق من الصفاء والسعادة ، وكأنما الشاعر هنا قد تفتحت عيناه فرأتا كل ذلك وهما من الأوهام . والقصيدة تجري على ما رأيناه عند كثير من الشعراء في ذلك الوقت المبكر ، من اعتماد على « تصميم » واضح لفكرة سابقة يعرضها الشاعر خلال مقطوعات يرسم كل منها جانباً من الصورة ثم تتكامل في النهاية فتقدم لوحة رحبة لتلك الفكرة التي تتحول بتعدد الصور وتكاملها الى إحساس . ويعتمد الشاعر في إخفاء « الفكرة » العقلية وتوشيتها بألوان من الوجدان ، على إيقاع القوافي ، وعلى الألفاظ المحملة بالشعور ، والجمل المناسبة الإيقاع ، وتخلو صور الشاعر ـ كما لاحظنا عند غيره ممن يسلكون هذه السبيل ـ من المجاز المركب أو المبتكر ، فنراه يكتفي بتشبيه الشباب المرح بالظبي أو الزورق الصغير الذي يسبح « في سلسل كالنور » . ولا نكاد نظفر بغير هذه التشبيهات الثلاثة في القصيدة كلها ـ سواء كانت تشبيهات بسيطة أم مركبة ، تقليدية أو مستحدثة . ومن نماذج مقطوعات تلك القصيدة قوله[1] :

---

(١) الدكتور سامي الدهان : الشعراء الاعلام في سورية ص١٧٣ .

أرأيــت تــائهــة عــلى أترابهـا
فتّــانــة بسفورهــا وحجــابهـا
خــلاّبــة بــدلالهــا وعتــابهـا
غــلابــة بحـديثهـا وخطـابهـا
ذهـب الزمـان بمـالهـا وشبـابهـا
وتفرّدت بــأنينهــا ومصــابهـا
نــاجتـك شاكيـة تصـاريـف القـدرْ
وظللــت تضحــك في سمائـك يــا قمر!

أرأيــت بــين مسارع الأقــلامِ
مــترسّلا أو مستجــاد نظــام
حــتى رمــاه من الفوادح رامي
نَهــدَتْ إليــه قوارع الآلام
فبكــى الــيراعَ مودّعــا بسلام
عهــدَ النبوغ وصوغَ آيــات العــبر
ونعمــت، تؤنسك الكواكــب يــا قمر!

أشهــدت في غسق الظــلام غريبـا
مــلأ الفضــاء تفجعــا ونحيبـا
نــادى أحِبّتــه وعــاش كئيبـا
قلِـق الجَنــان، عــلى الزمــان غضوبا
الشوق يُــذكي في حشاه لهيبــا
والـدمـع يُجري مقلتيــه صبيبـا
يرعــاك مضطرب الجوانـــح والفكر
وتتيــه في خُيــلاء كِــبرك يــا قمر!

أسمعــتَ أنّــات الجريـح مُمــدّدا
يطوي الليـــالي لا يقر مسهّــدا
لا العيش طاب لـه، ولا اشتـاق الرّدى
يمسي ويصبــح شاكيــاً متنهّــدا
ضعفــت قواه، فمــا يطيــق تجلّــدا

وتعـــاصـــت الزفرات أن تتصعّــــدا
غـَــضّ الجفونَ وقـــال: حسبـــكِ يــا غِيَرْ
وسهرت تبسم للكوارث يـــــــــــا قمر!

أرعـــــاك مبتئس شكـــا ألم الطوَى
ومروَّع، ضـــل السبيـــل ومـــا غوى
ومتوّج عنـــت الجبـــاه لـــه، هوى
عن عرشه، لا الملـــــك دام ولا القوى
ومودع مستسلم لهوى النوى
ومعـــذّب بغرامـــه بـــادى الجوى
وقسوتَ، هـــل قُـــدّت ضلوعـــك من حجر
لم تحتجـــب، لم ترثِ، لم تَيـــفِ، يـــا قمر!

ولعلنا نلاحظ أن الشاعر، إلى جانب اعتماده على تتابع التوافي وتنغيمها، يستعين ببعض الصيغ الموقعة المتماثلة في الاشتقاق، في بدايات بعض أشطاره، ليزيد من وضوح الإيقاع وحدَّة الشعور، كقوله «فتانة بسفورها، خلابة بدلالها، غلابة بحديثها... ومروّع ضل السبيل، ومودّع مستسلم». وهو يسلك هذا المنهج في قصيدة وجدانية أخرى «عصفورة النيربين» فيقول في أحد مقاطعها مقفياً بين «الشجو واللهو والصفو والزهو»[1]:

ألفـــتُ شجوي، وعِفـــتُ لهوي
فـــــأين صفوي، وأين زهوي؟

* * *

وممن عاصروا شوقي وجمعوا بين الاتجاه القومي والاجتماعي، والاتجاه الوجداني وديع عقل، من شعراء لبنان. وللشاعر مدائح ومرثيات وقصائد مناسبات تقليدية في أسلوب رصين، لكنه غير عصري. غير أن له قصائد عاطفية عُرف بها فيمن يسميها «ثريا» بعضها يجنح إلى نزعة حسية تطورت فيما بعد عند بعض الشعراء في صور من التعبير «المترف» الذي يقف وسطاً بين الرومانسية والواقعية، وبعضها يخلص للعاطفية المثالية أو يمتزج فيه الحب بالشعور القومي، وفي كلتا الحالين لا يبعد الشاعر كثيراً عن طبيعة

(١) المرجع السابق ص١٧٢.

الشعر التقليدي إلا في استخدامه بعض عبارات حديثة وفي مزاوجته اليسيرة بين العاطفة والطبيعة، واتخاذه من بعض مشاهد الطبيعة وأحيائها رموزاً واضحة لحالاته النفسية. ومن ذلك قوله من قصيدة بعنوان «أباكر روضي يا ثريا»(١):

أُباكر روضي يا ثريا فلا أرى
هزاريَ صدّاحاً على فنن البانِ
وادعوه ملتاعاً وليس يجيبني
وكنت متى أدعوه بالأمس لبّاني
ولما سألت البان عنه تلاطمت
أماليده، تحكي جوانح ثكلان
وهبّت أعاصير على الروض كسّرت
من الدوح أغصانا هوت فوق أغصان
نواعِ أتت تنعي هزاري، ولم تقل
قضى نحبه، بل قلن مال إلى ثان
لقد لاذ بي فرخاً صغيراً مروّعاً
فربّيته في ظل حبي وإحساني
إذا جاع أقريه فؤادي، وإن أتى
على ظمأ، أسقيه من بين أجفاني
تولّيتُه لا ريش فيه عندما
نما جاناحاه فرّ مني وخلاني

ونستطيع ان نجد أثر التراث في أبيات المقطوعة الأخيرة التي تستوحي أشعاراً قديمة معروفة في العقوق، كما نستطيع أن نلمس الفروق بين هذا التجسيم التقليدي والتجسيم الوجداني العصري لو قارنا بين هذه الأبيات ومقطوعة لإبراهيم ناجي يجسم فيها «الحنين»(٢):

أمسَى يعذّبني ويُضنيني
شوق طغى طغيانَ مجنونِ

---

(١) الديوان ص١٤ . وقد نظمها عام ١٩١٠ .
(٢) وراء الغمام ص٢٧ .

أين الشفـــاء ، ولم يعـــد بيـــدي
إلا أضـــاليـــلٌ تـــداويـــني!

أبغي الهـــدوء ، ولا هـــدوء ، وفي
صـــدري عبـــابٌ غـــير مـــأمون

يهتـــاج إنْ لـــجّ الحنـــين بـــه
ويئنُّ فيـــــه أنـــــين مطعون

ويظـــلّ يضرب في أضـــالعـــه
وكـــأنهـــا قضبـــان مسجون

ويـــح الحنـــين! ومـــا يجرّعـــني
من مُرّه ، ويبيـــت يسقيـــني!

ربّيتـــه طفـــلا بـــذلـــت لـــه
مـــا شاء من خفـــض ومن لـــين

فـــاليوم ، لمـــا اشتـــدّ ساعـــده
وربـــا كنوّار البساتـــين

لم يَرْضَ غـــيرَ شبيبـــتي ودمي
زادا ، يعيش بـــه ويفنيـــني!

كم ليلـــة ليـــلاءَ لا زمـــني
لا يرتضي خِـــلاً لـــه دوني

ألغي لـــه همـاً يخـــاطبـــني
وأرى لـــه ظـــلاً يماشيـــني

متنفـــاً لهبـــاً يهـــبّ عـــلى
وجهـــي كـــأنفـــاس الـــبراكـــين

ويضمّنـــا الليـــل العظـــيم ، ومـــا
كـــالليـــل مـــأوى للمساكـــين!

وقد نما الاتجاه العاطفي ذو النزعة الحسية المترفة على يد شاعر أصبح في المرحلة الثانية مثلا بارزاً له . هو بشارة الخوري أو « الأخطل الصغير » . على أنه في هذه المرحلة الباكرة كان ما يزال متأرجحاً بين القديم والجديد ، تغلب على أسلوبه رصانة التراث وإن لمحت بعض صوره عبارة مستحدثة هنا أو مجاز مبتكر هناك . وهو في

محاولته التجديد في إطاره التقليدي الغالب يجري وراء « الطرافة » التي توقعه في بعض المزالق الفنية. ومن نماذج بداياته العاطفية الأولى قوله في قصيدة بعنوان « أين عيناك »[١]. وقد نظمها عام ١٩١٢ :

أيهـا الغـائـب الـذي في فؤادي
حـاضر، كيـف حـال قلبـك بعـدي؟
أين عينـاك، تنظران وكفّـي
فوق قلـبي ومـدمعي فوق خـدّي
هـائماً في الظـلام يلـذع حَرّ الوجـد
ـ قلـبي، ويلـذع الـبرد جلـدي
شبـح طـائـف كستـه يـد الليـل
ـ بـبُردٍ كوجهـه مسودّ
بيـد أني لو شئـت مـا اعـترف الليـل
ـ بسهـدي ولا اعـترفـتُ بوجـدي
ولّمـا هزّ صفـعُ نعـليَ لـلأرض
ـ سكونَ الظـلام، إذ جَـدّ جـدّي
ولمـا استلّـني الشقـاء حسامـاً
في نهـاري وصيّر الليـل غمـدي
ولمـا حيّر الكواكـبَ منـي
زفراتٌ كشهبهـا ذات وقـد
همست نجمـة بـأذن أخيهـا
همسَ ثغرِ النـدى بمسـمع ورد :
مـا ترى أُخَيَّ شخصـاً عـلى الغـبراء
ـ يمشي، لكن عـلى غـير قصـد؟
مثـل قـايـين بعـد قتـل أخيـه
يقطـع الأرض بـين رهوٍ ووخـد
خـافـق القلـب كـالأثـيم عـلى النطـع
ـ يرى الموت لامعـاً في الفرنـد

---

(١) الهوى والشباب ص٣٧.

لهف نفسي! فقلبه مثل قلبي
يتلظى، وسهده مثل سهدي
أي شيء في الناس هذا؟ أفيه
لك قبلا أُخَيّ سابق عهد!
حفظ الله قلب أختي من الحب
- فهذا في الحب أصغر عبد!

ويتجلى السعي وراء الطرافة وتوشية الأسلوب القديم بما يبدو أنه جديد في قوله مثلا « ولما هز صفع نعلي للأرض سكون الظلام » وهو مجاز بادي القبح في هذا المقام، وقوله « ولما استلني الشقاء حساماً في نهاري وصير الليل غمدي » وفيه صورة ظاهرة الصنعة والتكلف. ويجري الشاعر على السُنّة المألوفة في المبالغة في قوله « ولما حير الكواكب مني زفرات كشهبها ذات وقد ». ثم يعود للسعي وراء الصور الطريفة فيشبّه نفسه أو تشبّهه النجمة! - بقايين بعد قتل أخيه، وبالأثيم الخافق القلب على النطع. ومثل هذه المحاولات، برغم ما فيها من صنعة، تنبىء برغبة قوية في التجديد والابتكار كانت حافزاً لشعراء الوجدان إلى ريادة آفاق جديدة من التعبير والتصوير فيما بعد. ولعل القسم الثاني من القصيدة يمثل الاتجاه الذي غلب على الشاعر في كثير من صوره، وعلى شعراء آخرين بعده في المرحلة التالية من حديث عن النجوم أو إليها، ومزاوجة بين مشاهد الطبيعة وحالات النفس في اكتئابها ومسراتها. ومن خلال تلك المزاوجة بدأ الشعراء يبتدعون كثيراً من الصور العصرية الجديدة، ومنها قول الشاعر « همست نجمة بأذن أخيها، همس ثغر الندى بسمع ورد » وختامه الطريف الذي يشبه ختام بعض القصص القصيرة التي تنتهي بمفاجأة تلقي ضوءاً جديداً على القصة:

حفظ الله قلب أختي من الحب،
- فهذا في الحب أصغر عبد!

وللشاعر في هذا المجال قصيدة معروفة بعنوان « هند وأمها »[1] تعد نموذجاً مبكراً لما برع فيه بعدُ من تلك الصور الحسية المترفة، ومثالاً لمعجمه الشعري الذي يجدد من خلاله،

(١) المرجع نفسه ص٤٧

ومن خلال تركيب العبارة الشعرية تركيباً خاصاً، كثيراً من المجازات والتشبيهات المألوفة في الشعر العربي القديم، كالذي نراه في مطلعها:

أتــت هنــدُ تشكو إلى أمّهــا
فسبحـــان من جمع النيّرين!
فقـالـت لهـا: إن هـذا الضحـى
أتــاني وقبّلــني قبلتــين
وفرّ، فلمــا رآني الــدجــى
حبــانيَ من شعره خصلتــين
ومـا خـاف يـا أمّ، بـل ضمـني
وألقــى عــلى مبسمي نجمتــين
وذوّب من لونـــه سائـــلاً
وكحّلــني منــه في المقلتــين

فقد أحال الشاعر عن طريق الحركة والتجسيم وبناء العبارة الشعرية، تشبيه الوجه بالضحى والشعر والمقل بالليل إلى صور بديعة جديدة.

على أن بدايات الشاعر لم تكن كلها تدور حول تلك النزعة الحسية، فإن له قصائد وجدانية خالصة فيها لوعة الذكريات ولذعة الحنين إلى أيام الطفولة السعيدة، في ظل الطبيعة الفطرية التي يشغف بالحديث عنها شغفاً ظاهراً شعراء «الشام» ويقتربون في حديثهم عنها من نقاء الطبيعة وبراءة الطفولة؛ بمعجمهم الشعري «العادي» وعباراتهم الشعرية البسيطة، مما لا نجده إلا نادراً عند الشعراء في مصر وغيرها من أقطار الوطن العربي في تلك المرحلة. ومن نماذج هذا الاتجاه عند الشاعر قوله من قصيدة بعنوان «كيف أنسى»[1]:

كيـف أنساك يـا خيـالات أمسي؟
ذكريـــات الصبـــا وأحـــلام نفسي

---

(١) المرجع نفسه ص٥٠. وقد نظمها عام ١٩١٤.

كيف أنسى الأيام صفواً وأنسا؟
... كيف أنسى!

ميّ... هلا ذكرت تلك السنينا
بأبي أنت... كيف لا تذكرينا!
كم نشقنا تُقى هناك وقدسا
... كيف أنسى!

أفلا تذكرين ذاك الغديرا
والأفانين حوله والزهورا
والسنونو يحدّث الماء همسا؟
... كيف أنسى؟

أفلا تذكرين عند المغيب
يوم وافت سلمَى كطير غريب
فأرتنا إذ غابت الشمس، شمسا
... كيف أنسى؟

يوم كنّا في الحقل نمرح زهوا
وسُليمَى معنا وهند وسلوى
فصرفنا النهار قطفا وغرسا
... كيف أنسى؟

كيف أنسى، وقد كبرنا قليلا
وذكرنا ما كان ذكرا جميلا
وعرفنا الدنيا نعيما وبؤسا
... كيف أنسى؟

لست أنسى، ما عشت، يوم الفراق
وجراحا جمرا يتلك المآقي
وبُكاها وقولها سوف تنسى
... كيف أنسى؟

من مُعِيــــدٌ إليّ ذاك الزمـــانـــا
ومعيــــد سلمــــى إليّ الآنـــا
لــترى أنــني - وقــد مــتُّ يــأسا -
... لســــت أنســـى!

على أن هذه المحاولات المختلفة للتجديد لم تستطع أن تغطي علي النزعة التقليدية الموضوعية التي غلبت على شعر كبار الشعراء ممن كانوا امتداداً وتطوراً لحركة الإحياء. وظل أعلام الشعراء يواكبون أحداث السياسة والمجتمع والحياة اليومية بأسلوب فيه « الفحولة » المعهودة في شعر كبار الشعراء. لكنْ تنقصه تلك اللمسات الذاتية التي كانت قد بدأت عند البارودي ثم نكص عنها الشعراء المجددون بعد ذلك، مكتفين من التجديد ببعض اليسر في المعجم والأسلوب، وبعض الحداثة في الصور.

وقد قام شوقي بدوره في هذا المجال فرقّت أساليبه وأصبحت لغته أكثر قرباً من لغة العصر وخفّت إلى حد ما حدة الإيقاع في شعره، واستطاع في كثير من الأحيان أن يأتي بصور وأخيلة مستمدة من حياة العصر ومظاهرها المادية والروحية. لكنه - هو ونظراءه - لم يستطيعوا أن يحققوا من التجديد في تلك الجوانب ما يمثل كل ما طرأ على الحياة كلها من تحول كبير كان يقتضي تجديداً أبعد مدى من هذا بكثير.

المرحلة الثانية

الرّيادة والتجديد

خليل مطران

يجمع أغلب الدارسين على أن خليل مطران كان رائداً بارزاً من رواد التجديد، مهّد بآرائه وشعره السبيل أمام الشعر العربي الحديث ليجتاز مرحلة الإحياء وامتدادها، إلى مرحلة تتمثل فيها روح العصر وتجاربه وقيمه الفنية الجديدة، وإن اختلفوا حول مدى تأثيره في هذا الشاعر أو ذاك، أو هذه الجماعة من الشعراء أو تلك؛ فمن قائل: «إن الإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائداً للمدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر، حتى ليكاد يختط طريقاً يشبه الطريق الذي اختطته في العصر العباسي مدرسة البديع وعلى رأسها أبو تمام، في مواجهة مدرسة عمود الشعر وعلى رأسها أبو عبادة البحترى وذلك عندما يقارن النقاد بين مدرسة البارودي وأحمد شوقي وحافظ وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربي، والمدرسة الحديثة التي تنتسب إلى مطران وتمتد في جماعة أبولو خلال أحمد زكي «أبو شادي» وإبراهيم ناجي ومن سار على دربها من الشعراء الناشئين في مصر وغيرها من البلاد العربية»[1]. ومن معترف بفضله في الريادة المبكرة وتأثيره في شعراء بعينهم كأحمد زكي أبو شادي، لكنه ينكر عليه أن يكون قد أثر في أصحاب الديوان أو في نشأة جماعة أبولو وغيرهم من الوجدانيين[2].

ولعلنا نستطيع أن نضع مطران في موضعه الصحيح من حركة الريادة والتجديد إذا

---

(١) الدكتور محمد مندور: محاضرات عن خليل مطران ص١١.

(٢) الدكتور عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو. وقد فصل القول في الموضوع وأنكر أن يكون أصحاب الديوان قد تأثروا بمطران، ونسب إليهم فضل الريادة في نشأة جماعة أبولو والحركة الرومانسية.

نظرنا إلى شعره نظرة فاحصة متلمسين ما فيه من تقليد للقديم أو نزوع إلى الجديد واصلين ذلك ببعض ما أُثِر عنه من آراء في الشعر.

ومن المعروف أن الشاعر قد اتصل اتصالاً مبكراً بالأدب الفرنسي، وأنه ظل بعد ذلك على صلة بالأدب الغربي عامة بالقراءة والترجمة. وفي ديوانه الأول مقطوعة عن الشاعر الفرنسي الرومانسي الفريد دي موسيه أهدى بها ديوان ذلك الشاعر إلى فتاة محبة للأدب بدأها بقوله(١):

عاش هذا الفتى محبّاً شقيّا
وقضى نحبه محبّاً شقيا
وبكى دمع عينيه في سطور
جعلته على المدى مبكِيّا

وحين استقر به المقام في مصر بعد عودته من فرنسا عام ١٨٨٩ سلك نهج غيره من شعراء العصر المعروفين فشارك بشعره في التعبير عن كثير من المناسبات الاجتماعية وبعض الأحداث السياسية، ورثى ومدح وهنأ كما كان يفعل غيره من الشعراء، لكنه آثر ألا ينغمس في خضم السياسة القومية والوطنية انغماس شوقي وحافظ وغيرهما، وعاش عيشة الشاعر «المثقف» الذي يميل إلى الهدوء والاستمتاع بالعمل الثقافي والصلات الاجتماعية بينه وبين وجهاء عصره وشعرائه وكتابه. ولعل طبيعة تلك الحياة واشتغاله بالصحافة وبعض الأعمال الاقتصادية وطبيعة موهبته الشعرية قد صرفته عن أن يجاري شوقي في رصانة أسلوبه وسيطرته على اللغة وارتباطه القوي بالتراث، فجاء شعره أقرب إلى ما كان يتطلع إليه بعض شباب ذلك العصر من أساليب شعرية جديدة لا تحتذى القديم إلا بمقدار. وظل أثر الأدب الفرنسي عنده أقوى مما كان عند شوقي، ومالت به نشأته الخاصة وحياته الهادئة إلى أساليب شعرية لا تبلغ ما في شعر شوقي من إحكام وسيطرة على اللغة واستيعاب للتراث، لكنها أقرب إلى ما كان يحس به ويعيه شباب ذلك العصر من روح الحضارة الجديدة التي كانت قد بدأت تشيع في الحياة حينذاك.

وقد قدم مطران لديوانه الأول ـ ونشر عام ١٩٠٨ ـ بمقدمة دافع فيها عن «العصرية» التي أخذها على شعره بعض الدارسين والنقاد. بقوله: «قال بعض المتعنتين

(١) الديوان ص١٦٦.

الجامدين من المتنطسين الناقدين، إن هذا «شعر عصري» وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر. ويبشر الشاعر بأن هذا الأسلوب سيغدو أسلوب الشعر في المستقبل فيقول: «على أني أصرح، غير هائب، أن شعر هذه الطريقة - ولا أعني منظوماتي الضعيفة - هو شعر المستقبل، لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال معاً». ومطران بهذا القول ينسب إلى نفسه صفة الرائد الذي يبشر بالمستقبل عن وعي ويرسم الطريق إليه بالنظرية والتطبيق.

وإذا تجاوزنا هذه الدعوة النظرية إلى «العصرية» لننظر في شعر الشاعر نفسه، فسنرى أنه - برغم ما سنشير إليه من بعض مظاهر التجديد - لا يبعد كثيراً عن طبيعة الشعر القديم في معجمه وصيغه وتشبيهاته ومجازاته وإطاره العام، وإن كنا لا نجد فيه ما نجد عند شوقي من توتر حاد وجزالة غالبة ونبرة عالية؛ إذ هو في جملته أقرب إلى الهدوء و«البساطة» ولين العبارة. وليس مردّ ذلك الطابع التقليدي إلى ما ذكره الشاعر في مقدمة ديوانه من أنه استبقى من قصائد صباه الأولى ما يمثل مرحلته الفنية الباكرة، فإنه طابع يشيع في أغلب قصائد الديوان، قديمها وحديثها. والأرجح أنه يعود إلى ما كان الشعراء النازعون إلى التجديد يصادفون من مشقة في الخلاص من الأساليب الموروثة والاهتداء إلى أساليب عصرية جديدة يقتضي الاهتداء إليها مدى أطول وممارسة أعمق، برغم ما نجد لديهم من مفهومات نظرية واضحة لما يريدون أن يكون عليه الشعر الحديث.

على أننا - ونحن في سبيل رصد بواكير الحركة الوجدانية - نرى في شعره بعض سمات تبدو معالم على طريق الريادة والتجديد، ولعل أبرزها اتجاهه إلى القصص الشعرية وما يستلزم هذا القصص من تميز في الإطار والأسلوب والتعبير. وقد لاحظ الدارسون ما في الديوان من قصائد قصصية كثيرة نسبوها إلى «الاتجاه الموضوعي» الذي لا يعبر فيه الشاعر عن ذاته وعواطفه الخاصة، بل يرصد عواطف الآخرين وما يعرض في حياتهم من أحداث تغري بالقصص[1].

ويبدو أن هذه الموضوعية الظاهرة قد غطت على ما تتضمنه تلك القصائد من نزعة ذاتية تصور وقع الحياة على وجدان الشاعر، وتعبر خلال اختياره وطريقة تصويره عن كثير من مشاعره ومواقفه الذاتية الخاصة. وقد أدرك الشاعر ما بين «وجدانه وجراحاته» وتلك القصص من وشائج فقال في مقدمة الديوان: «وغاية ما أتمناه لدى

---

(١) جماعة أبولو ص٧٠ ومحاضرات عن خليل مطران ص٣٠.

القراء من الجزاء على هذه العبر المروية والغرائب المحكية، والنوادر الممثلة والصور المخيلة... أن يشاركوني في «وجداني» في أثناء مطالعتهم لهذا الكتاب، فيرضوا عن الفضيلة كما رضيت ويأسوا من الرذيلة كما أسيت، وأن يستفيدوا من مناصحاتي ويتخذوا أدوية لجراحاتهم من «جراحاتي».

وفي هذه العبارات القليلة تتمثل بعض النزعات الرومانسية التي أشرنا اليها من قبل، من تطلع إلى المثل العليا ومن معاناة للحياة والتفات إلى مآسيها.

وهذه المآسي الإنسانية التي تصيب الآخرين تفجر في قلب الشاعر ينابيع الحزن والرحمة وتجلو أمام وجدانه ما في الحياة من عبر وما في النفس البشرية من متناقضات، فيعبر عن ذلك كله بروح من التعاطف تجعل ذلك الإطار «الموضوعي» وجهاً من وجوه «الذاتية» على ما قد يبدو في ذلك من مفارقة.

ففي قصيدة «وفاء»[1] يروي الشاعر قصة فتاة جميلة فقيرة تسأل الناس إحساناً بعزفها على العود. ويحاول شاب ثري أن يغريها بجاهه وماله فتستعصم، فيزداد فتنة بجمالها وعفتها. وتصهره هذه التجربة فيستحيل إلى محب صادق الحب نبيل المقصد ويسألها أن تتزوجه. لكنها ـ وقد أحبته هي الأخرى وأكبرت ما لقيت لديه من عطف وحب طالما افتقدتهما عند الناس ـ تحاول أن تصده عن قصده إذ كانت تخشى أن يصاب بما أصابها به الفقر والتشرد من مرض في الصدر. ولا يزيده ذلك إلا تصمياً، فيتزوجان ويعيشان معاً سعيدين عاماً واحداً يقضي بعده الداء على الزوجة، ويموت الزوج كمداً في إثرها.

وموضوع القصة يتضمن وجوهاً من العناصر الرومانسية المعروفة. ففيها هذا اللقاء المعهود بين الفقر والغنى، والفضيلة والرذيلة، واعتزاز الفقير بفضيلته وتماسكه أمام مغريات الحياة من مال وشهوات، واستعلاء روح الإنسان على ما يواجه من معاناة أو مزالق لتبقى على طهارتها ومثلها العليا. وفيها تلك النهاية الفاجعة التي طالما وجد الرومانسيون فيها مجالاً للتعبير عن إحساسهم بتحول الحياة ومآل الانسان بكل تجاربه وذكرياته وأمانيه.

أما إطار القصة العام فيمثل كذلك جانباً من جوانب الذاتية والاتجاه الرومانسي فيما

---

(١) الديوان ص١٠٥.

نراه من مزاوجة الشاعر بين الأحداث المادية والنفسية وتفصيله لوقع تلك الأحداث الخارجية على وجدان شخصيته، مطيلا في الحديث عن عواطفهما قبل المأساة وخلالها وكأنه يعبر عن عواطف تجيش في صدره هو وتملأ نفسه أسى لمآل ذلك الحب النبيل.

وبرغم الطابع التقليدي الغالب على أسلوب الشاعر وبناء عبارته وصوره يوفق الشاعر في أن «يطوع» الأسلوب لمقتضيات القصة وتنقّلها بين الأجواء والأحداث المادية والنفسية، موازناً بين الرصانة، والمرونة التي يستدعيها هذا التنقل. وذلك تطور وتجديد كان لا بدّ أن يجيئا نتيجة طبيعية لاتجاه مطران وغيره من شعراء تلك المرحلة إلى إطار القصة، فيتمهد الطريق أمام تحول أكبر في أسلوب الشعر ومعجمه وصوره، على نحو ما تمّ بعدُ عند الوجدانيين.

ويتجلى هذا الربط بين العالم الخارجي والوجدان الباطني في التفات الشاعر إلى بعض مظاهر الطبيعة ولحظاتها، ينتقيها لتصلح مهاداً لذلك الحب النبيل وإطاراً للعفة والصفاء. فهو يتخذ من قسَم المحبّ لصاحبته بأنه لا يبغي حليلة سواها ذريعة لكي يرسم ألواناً من بدائع الطبيعة توحي جميعها بالحب والطهر والوفاء:

.. فقال لها: بل يشهد الله بيننا
وأسقام قلبي الواله المتفجّع
وتشهد هذي الشمس عند غروبها
وما حولنا من نورها المتفرّع
ويشهد ذا الروضَ الأريض ودوحه
وما فيه من زهر وعطر مضوّع
وهذي الظلال الباسطات أكفَّها
وهذي الشعاع الموميات بأذرع
وهذي المياه الناظرات بأعين
وهذي الغصون المصغيات بمسمع
بأنيَ لا أبغي سواك حليلة
ومهما تَمُنّي صبوتي فيك أسمع

---

(١) وراء الغمام ص٢٧.

(١) الديوان ص١٣٤.

وينهج الشاعر هذا النهج نفسه إذ يصور وقع ذلك القسم الشعري في نفس الفتاة:

أفي حـلُمٍ أم يقظـة مـا سمعتُـه؟
فـإن سروري - فَرْطَ مـا زاد - مُفزعي!
لعمـرك مـا قـرّت عيـون بمنظـر
ولا طربـت نفس بلحـن مـوقّـع
ولا رَويتْ ظمـأى الريـاحين للنـدى
فعـادت كـأزهى مـا تكون وأبـدع
ولا أنِس المـلاّحُ بُشرى منـارةٍ
لـه بلقَـا أهـلٍ وصحـب ومربـع
كمـا طِبتُ نَفْسا بـالـذي أنت قـائل
وفـارقـني اليـأس الـذي كـان موجعي

ويلتقي الفقر والغنى والحب الصادق مرة أخرى في قصيدة بعنوان « الوردة والزنبقة... حكاية فتاة أبعد عنها أليفُ صباها، لأن أهله، وهم أغنياء، أبوا تزويجه منها وهي فقيرة »[1]. لكن الشاعر في هذه المرة يلتفت التفاتاً أوضح إلى الطبيعة، فيتخذ من بعض عناصرها « معادلاً » لذلك الحب الضائع والفرقة المضروبة. فالفتاة تخرج في مطلع الفجر إلى حديقة دارها تتنسم بعض الروح والعزاء في جمال أزهارها، وتقطف بعضها لتتسلى بمرآها في الدار بعد. وتقع عيناها على زهرة « حزينة مستكينة » وعود فارع من الزنبق، يثيران عجبها وعطفها. ثم يَفِدُ أبوها فيكشف لها عن صلة عاطفية بين الوردة وعود الزنبق ترمز - دون أن يدري - إلى تلك الفرقة التي ضربت بين الفتاة ورفيق صباها. وهكذا تصبح الطبيعة في القصيدة الوجه الآخر من وجهي الصورة، ويتّحد الرمز والحقيقة عند الفتاة في النهاية. وتلك سمة معروفة من سمات الرومانسية إذ يمزج الشاعر بين عواطف البشر وما يخلع على عناصر الطبيعة من « مشاعر ».

يقول الشاعر على لسان الفتاة:

.. تفقّـدتُهـا والفجر يفتـح جفنـه
كمـا انتبـه الوسنـان والجفن مثقـلُ

---

(١) الديوان ص١٣٤.

إلى أن بـــدت لي وردة مستكينـــة
كـــأن دموع الفجر فيهـــا تَهَلَّـــلُ
لمـــا طلعـــة الجـــاه المؤثـــل والصبـــى
وفي الوجـــه تقطيـــب، لمن يتـــأمـــل
تلـــوح عليهـــا للكـــآبـــة والأســـى
مخـــايـــلُ دقّـــتْ أن تُرى فَتُخيَّـــلُ
ويُكسبهـــا معنـــى الحيـــاة ذبولُهـــا
لـــدى نـــاظرِهـــا، فهي في النفس أجمل
مليكـــة ذاك الروض، جاوَرَ عرشهـــا
من الزنبـــق العـــاتي مِليـــك مكلّـــل
أغـــر المُحيّـــا كـــالصبـــاح نقيّـــه
لـــه قـــامـــة كـــالرمـــح أو هي أعـــدل
إذا مـــا استمالتـــه إلى الوردة الصَّبـــا
فـــلا ينثـــني كـــبراً ولا يتحول
فبينـــا يـــدي تمتـــد آنـــا اليهمـــا
ويمنعـــني الإشفـــاق آنـــا فـــأعـــدل
إذا والـــدي قـــد طوّقتـــني يمينـــه
وفي وجهـــه دمـــع من العـــين مرسل
فقبّلتُـــه ظمـــأى كـــأن بمهجـــتي
لظـــى النـــار، والشيـــب المقبّـــل منهـــل
فقـــال: ومـــا يـــدري بموقـــع قولـــه
لمـــا هو من أمري وأمرك يجهـــل.
شفيقـــاً بحـــال الزهرتـــين فؤاده
شفيعـــاً بمـــا في وسعـــه يتوسل:
بُنيّـــة عفوا عنهمـــا، فكـــلاهمـــا
شقيٌّ يودّ الموتَ، والموت ممهـــل
فـــلا تسبقـــي سيـــف القضـــاء إليهمـــا
عـــلى أنـــه يشفيهمـــا، لو يعجّـــل!

حبيبـــــان ، سُرّا ساعـــــة ثم عوقبـــا
طويـلاً ، كـذاك الـدهر يسخو ويبخـل

وإن لهـــذين العشيقـــين حـــادثـــا
غريبـــاً ، بودّي أن أرى كيـــف يكمـــل

فقـد جـاورت هـذي الوفيّـة إلفَهـا
إذ الإلــف ميّـاسُ المعـاطــف أميَـل

فكـــان إذا مرت بـــه نسم الصبـــا
يُسّـر إليهـــــا سِرّ مـــن يتغـــزل

يـــداعبهــا جهـد الصبـــابـــة والهوى
ويعرض عنهـــا لاعبـــاً ثم يقبـــل

ولكنـــه ، لم يلبـــث الغصن أن جفـــا
فـــلم تَثْنِ عطفيـــــه جنوب وشمأل

فشقّ عليهـــا بَيْنُـــه ، وهو جـــارهـــا
وبـــاتـــت لفرط الحزن تـــذوي وتنحـــل

وعمـــا قليـــل يقضيـــان من الجوى
وإن صـحّ ظـــني فهي تهلـــك أول

فوا رحمتـــا! هـــذي حقيقـــة حـــالنـــا
رآهـــا أبي في الزهرتـــين تَمثّـــل

همـــا صورتـــانـــا في الهوى ، وحـــديثنـــا
حـــديثهمـــا بـــين الأزاهر يُنقـــل

أقبّـــل ذاك الغصن كـــل صبيحـــة
كـــأنيَ للنـــائـــي الحبيـــب أقبّـــل

وأنظر أ...تي في الشقـــاء ، كـــأنـــني
أرانـــي بمـــرآةٍ أمـــوت وأذبـــل

ولا شك أننا نلمس في هذه المقارنة بين حال الزهرتين وحال المحبين شيئاً من خيال الرومانسية الحالم وإسرافها العاطفي الذي يخلع على مظاهر الطبيعة كثيراً من صفات الأحياء ومشاعرهم. ولعل لجوء كثير من الشعراء الرومانسيين إلى الإطار القصصي هو فرار من الكشف المباشر عن عواطفهم الحادة ، واحتماء ، وراء أحداث القصة وشخصياتها

ورموزها ، مما يجدُ الشاعر أحياناً من مهانة أو شعور بالغضاضة إذا صرح بما يلقى في الحب من شقاء أو حرمان . ولعل ذلك الشعور كان من وراءِ قول المازني في ديوانه الأول مشيراً الى ما في شعره من طابع قصصي :

وظِلْــــتُ أرْوى خرافــــات وأُسمِعُـــــه
حـــديـــث قلبـــيَ منحـــولا إلـــى الأُوَل
وسرّني أنـــــني فـــيما رويـــت لـــــه
عنهم ، أقول لــــه في غــــير مـــا وجـــل

وللشاعر في ديوانه الأول بضع مقطوعات وقصائد ربط بينها بسياق قصصي يسير وأسماها « حكاية عاشقين .. من سنة ١٨٩٧ الى سنة ١٩٠٣ » وقال إن « الناظم تتبع وقائعها وكان فيها ترجمان ضمير العاشق ولسان فؤاده » . وقد أحس الشاعر نفسه بطبيعة تلك القصائد المفردة وأدرك أنها كان يمكن أن تردَ مبعثرة في الديوان ، فقال مقدّماً لها : « قد أفرد لهذه الحكاية مكان خاص بها من هذا الديوان ليمكن تفهم حوادثها من الإشارات الشعرية ، واستقراء وقائعها غير مبعثرة بين متفرقات كثيرة لا صلة لها بها . ولهذا اجتزىء بتاريخ عامّ لها ، كما هو وارد تحت العنوان ، عن إثبات كل منظومة بتاريخها » . وفي قول الشاعر هذا ، وفي طبيعة تلك القصائد التي لا تتصل إلا بخيط رفيع من السياق القصصي ، ما يؤكد أن ما رآه الدارسون من « موضوعية » في شعر مطران ليس إلا مجرد ستار يشف عن عواطفه الذاتية[١] .

ونلتقي في هذه القصائد بمثل تلك الفاجعة المألوفة التي ختمت بها قصة « وفاء » فتموت الحبيبة النائية بمرض الصدر . وإذا كان الزوج في قصيدة « وفاء » قد مات حزناً وراء زوجته ، فإن المحب هنا يتوهم أنه سيموت بداء صاحبته :

فقـــدتـــك بـــالـــداء الـــذي هو قـــاتـــلي
فـــإن ساءَنـــا بـــالفصـــل أسعـــد بـــالوصـــلِ
عليـــك سلام العـــاشق المـــدنـــف الـــذي
يسير إلى قـــبر الحبيـــب عـــلى مهـــل

(١) يذكر من درسوا حياة مطران أن « حكاية عاشقين » تروي قصة حب واقعية للشاعر جرت أحداثها في تلك الفترة التي حددها في مقدمة « الحكاية » . وإذا صح هذا فإن فيه مصداقاً لما ذكرناه من احتماء الشعراء الرومانسيين وراء شخصيات قصصهم وأحداثها . طاهر الطناحي : خليل مطران .

ومن المألوف عند بعض الروائيين الرومانسيين أن يختاروا لعشاقهم الموت بهذا الداء ، إذ يجدون فيه معنى من الضنى يماثل ضنى الحب ؛ وطالما وردت صورة النحول والسقام والضنى مقرونة بالحب عند العذريين. ومن تلك الروايات في الأدب الغربي « غادة الكاميليا » ، ومنها رواية « زينب » في الأدب العربي.

ويربط الشاعر بين عواطف المحب ومظاهر الطبيعة في تلك القصائد كما فعل في القصيدتين السابقتين ، ويتخذ من ذلك وسيلة إلى رسم صور رومانسية غدت مألوفة بعد ذلك في الشعر العربي الوجداني ، كقوله في إحدى القصائد :

سلمَى ، انظري الروضة الغنّاء ساكنة
على نعيم ، وقلبي ذاكياً قلقاً
مَن علّم الزّهر أن يفترّ لي كذباً
وباكيَ السحب أن يندَى ، وما صدقا؟
ونائح الطير إيلامي بمنطقه
كأنه شارح حالي بما نطقا؟
ومائس الغصن إغرائي بعطفته
فإن دنوت تسامي نافراً فرقا؟
هذي ذنوبك يا سلمى ، جعلتِ بها
بعد الصفاء ، حياتي مورداً رنقا

وغناء الروض ونواح الطير وميس الغصون كلها صور ورموز مألوفة في الشعر العربي لأحوال النفس وما تتقلب فيه ، لكنها على هذا النحو من التساؤل والتتابع ، والاقتران بشعور كُلّي من الحزن والمتعة معاً ، تكتسب معنى جديداً من « العصرية » و« الذاتية » التي نعدهما من أسس الرومانسية في التعبير والتجربة. ولا شك أن في تعبير الشاعر هنا عصرية ملحوظة في معجمه وبناء عبارته.

وليس للشاعر - في ديوانه الأول - التفات خاص إلى الطبيعة خارج الإطار القصصي إلا في قصيدة واحدة سماها « المساء » ، يعبر فيها عن تجربة ذاتية ويصور شعوره بالوحدة والغربة والسقم في مجلسه على شاطىء البحر ، وقد حل المساء وغام الأفق وثارت الأمواج ، ويربط فيها بين مشاعر الكآبة ومظاهر الطبيعة من حوله[1]. وقد بالغ الدكتور

---

(١) يرى الأستاذ طاهر الطناحي أن هذه القصيدة احدى قصائد « حكاية عاشقين » « لكنه وضعها في مكان آخر ، كما وضع أمثالها في عدة مواضع ، بعيدة عن هذه الحكاية لكيلا تستغرق وحدها كل الجزء الأول من الديوان ». المرجع السابق ص١٤٠.

محمد مندور في تحليل تلك القصيدة فرأى في بعض أبياتها ما أسماه « بالحلول الشعري وذلك في قول الشاعر[1]:

متفرّد بصبـــــابـــــتي ، متفرّد
بكـــآبـــتي ، متفرّد بعنــــائي
شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري
فيجيبـــني بريـــاحـــه الهوجــاء
ثــاوٍ عـــلى صخر أصمّ، وليــت لي
قلبـــاً كهـــذي الصخرة الصماء!
ينتــابهـــا موج كموج مكــارهي
ويفُتّهـــا كـــالسقم في أعضـــائي
والبحر خفــاق الجوانــب ضــائــق
كمـــداً ، كصـــدري ساعــة الإمساء
تغشى البَرِيـــة كُـــدرة وكـــأنهـــا
صعـــدت إلى عيـــنيَّ من أحشائي
والأفـــق معتكر ، قريـــحٌ جفنُـــه
يغضي عـــلى الغمرات والأقـــذاء
ولقـــد ذكرتـــك والنهـــار مودِّع
والقلـــب بـــين مهـــابـــة ورجـــاء
وخواطري تبدو تجاه نواظري
كَلْمَى كداميـــة السحـــاب إزائي
والدمع من جفني يسيل مشعشعا
بسني الشعـــاع الغـــائـــب المـــترائي
والشمس في شفـــق يسيـــل نضـــاره
فوق العقيـــق عـــلى ذرى سوداء
مرّت خـــلال غمـــامتـــين تحدّرا
وتقطرت كـــالـــدمعـــة الحمراء

---

(١) الديوان جـ١ ص١٤٥ .

فكـــأن آخر دمعـــة للكون قـــد

مُزجـــت بـــآخر أدمعي لرثـــائي

وكـــأنـــي آنست يومـــاً زائـــلا

فرأيـــت في المرآة كيـــف مسائي

ويعلق الناقد على الأبيات بقوله[1]: « هذه قصيدة وجدانية قوية، ولكن وجدانية خليل مطران تغاير ما ألفه الشاعر العربي في وجدانياته، وذلك لأنها لا تصدر عن عاطفة موحدة تنبثق من القلب مباشرة، بل تمتزج بالخيال الشعري، ويسيطر الفكر على صياغتها. ففي هذه القصيدة نرى الشاعر مريضاً متفرداً بكآبته. ومن المعلوم أن المرض يهد الإرادة والتفكير ويضعف المقاومة، ولا يستطيع الإنسان معه غير البكاء أو إرسال الزفرات. حيث يفلت زمام النفس وتنطلق العاطفة حزينة قاتمة. ومع ذلك لم يغير المرض شيئاً من طبيعة خليل مطران ولم يذهب بشيء من خصائص شاعريته المركبة. فخياله حي يدرك الطبيعة الخارجية. بل نستطيع القول إن الشاعر يمتزج بهذه الطبيعة بفضل ذلك الخيال، حتى ليرى نفسه في مرآة تلك الطبيعة فكأنه يكون معها أصلاً وصورة، بحيث يمكن القول بأننا نستشف في هذه القصيدة ما يصح أن نسميه بالحلول الشعري. فالشاعر حالّ في الطبيعة أو الطبيعة حالّة فيه، فرياح البحر الهوجاء صدى لاضطراب خواطره، والصخرة الصماء ينتابها موج كموج مكارهه، والبحر خفاق الجوانب ضائق كمداً كصدر الشاعر ساعة الإمساء.. ومن كل هذا تتكون المرآة التي يرى فيها الشاعر نفسه، أو تحل الطبيعة في الشاعر كما يحل فيها. وهذه خاصيّة تميزت بها وجدانية مطران المركبة التي تمتزج بالطبيعة وتبادلها المعاني والأحاسيس، وكأن الطبيعة عنده كائن حي يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس ».

والحق أن وصف ما في هذا الشعر من أحاسيس بما أسماه الناقد حلولاً شعرياً فيه كثير من الإسراف يضع مطران بين الرومانسيين الذين اكتملت لديهم الرومانسية فيما يتصل بموقفهم من الطبيعة. وفيه انخداع بهذه المقارنة الظاهرية بين وجدان الشاعر وأحوال الطبيعة من حوله. فهناك فرق واضح بين « الحلول » الذي يتمثل في استغراق الشاعر استغراقاً كاملاً في المنظر الطبيعي حتى يعيش معه أو فيه لحظات نفسية عميقة، مجسماً العالم الخارجي في صورة مركبة ممتدة. وما صنعه مطران في هذه القصيدة. فلو تدبرنا

---

(١) محمد مندور: خليل مطران ص١٨ ـ ١٩.

أمر ذلك « الحلول » لما رأيناه يزيد في حقيقته على مجموعة من التشبيهات « البسيطة » المتلاحقة كانت الطبيعة أحد طرفيها وكان الشاعر طرفها الثاني، وهي تشبيهات تجرى على المألوف في هذا المقام، إذ يشبّه الناس احتدام العواطف بجيشان الموج أو كدرة الهواء بهموم النفس أو الخواطر الأليمة بحمرة الشفق، وغير ذلك، مما يربطون فيه بين العالم الخارجي والأحاسيس النفسية على هذا النحو من الربط اليسير.

وشبيه بما صنع مطران، ما جاء في أبيات لفوزي معلوف تتتابع فيها التشبيهات « البسيطة » على هذا النحو[1]:

ما احمرار الأصيل غير لهيب
شعّ من قلبه على مقلتيهِ
ورُكام السحاب غير دخان
نفثته الهموم من شفتيه
ما أنين الرياح غير زفير
نزعته الرياح من رئتيه
ونواح الطيور غير عويل
أخذته الطيور من أصغريه
ما ندى الفجر غير لؤلؤ دمع
نزعته الأزهار من محجرَيْهِ
وبريق النجوم غير شظايا
كأس حبي تحطمت في يديه

ومثل هذه الحلول الذي يتحدث عنه الناقد لم يتحقق إلا بعد أن ازدهرت الحركة الوجدانية واكتملت ملامحها النفسية والفنية بعد مطران، وقد نجد مثالاً لها في بعض مقاطع من قصيدة لإيليا أبي ماضي بعنوان « الدمعة الخرساء »[1]. وقد أطلنا الحديث عن هذا الرأي في قصيدة مطران لأنه قد أصبح من المسلّمات الأدبية عند كثير من الدارسين، ولأنه ينقل مطران من مرحلة البواكير والريادة إلى مرحلة الرومانسية

(١) على بساط الريح ص٤٧.
(١) الجداول ص١٧٨.

الكاملة التي ليس منها في ديوانه إلا سمات يسيرة أشرنا الى بعضها. ونفصّل القول بعدُ في سائرها، وإن كنا لا ننكر ما في القصيدة من بواكير رومانسية في المزاوجة بين أحاسيس الشاعر ومظاهر الطبيعة (لا الحلول فيها!). وبخاصة في أبيات القصيدة الثلاثة الأخيرة.

وفي شعر الشاعر مظهر آخر من الارتباط بالطبيعة لعله يكون أكثر دلالة على الاتجاه الوجداني من قصيدة المساء، هو الفرار من شرور الحياة والناس إلى السكينة والعزلة في رحاب الطبيعة النائية الهادئة. كالمروج أو الصحراء. وتتراوح أحاسيس الشاعر بين الأمن وهو بعيد منفرد، وما تثيره الوحدة من مشاعر الكآبة والإخفاق والتطلع إلى مفارقة الحياة. ولعل خير نموذج لذلك الاتجاه عند الشاعر ما جاء في قصيدته الأسد الباكي(١):

.. وكم في فؤادي من جراح ثخينـة
يحجّبها بُرداي عن أعين الناس
إلى «عين شمس» قد لجأت وحاجتي
طلاقة جوٍّ لم يُدنّس بأرجاس
أسرّى همومي بانفراديَ آمنـا
مكايد واشٍ أو نمائم دسّاس
أرى روضة لكنها روضة الردى
وأصغي، وما في مسمعي غير وسواس
وأنظر مِن حولي مشاة ورُكّبـا
على مزجيات من دخان وأفراس
كأنيَ في رؤيا يزف الأسى بها
طوائف جن في مواكب أعراس
هناك أبيح الشجوَ نفساً منيعة
على الضيم، مهما يفلُلْ الضيم من باسي
يمر بيَ الإخوان في خطراتهم
أولئك عُوادي، وليسوا بجُلاسي!
أهشّ اليهم ما أهش تلطفا
وفي النفس ما فيها من الحزن والياس

(١) الديوان جـ ١ ص١٧ وقد نظمت في تلك المرحلة الأولى من حياة الشاعر الفنية عام ١٩٠٢.

ويؤكد الشاعر إحساسه بوطأة المدينة ورذائلها وإيثاره عزلة الصحراء ونقاءها في قصيدة أخرى بعنوان « العزلة في الصحراء . . خير من العيشة في المدينة » ، يختمها بقوله مصرحاً بهذا المعنى[1] :

تلك الحضارة لا أحب خلالها
وأرى محاسنها شِباك فتون

ويقول في قصيدة أخرى :

ما أبهج النور في عيوني
ما أطيب النفس في الخلاءْ
شفانيَ الله من جنوني
والبعد عن خلقه شفاء !

وقد أشرنا من قبل إلى ما في أسلوب الشاعر القصصي من « مرونة » و« حداثة » تقتضيهما طبيعة القصة . على أن كثيراً من قصائد الشاعر في هذا المجال تجرى في أسلوبها على السنن التقليدي المألوف فلا نكاد نلمس فيها من المرونة أو الحداثة إلا ما كان قد طرأ على الشعر العربي بوجه عام من لمسات عصرية يسيرة منذ أن بدأت حركة الإحياء . لكن بعض تلك القصائد ـ مما يجيء في بحور قصيرة أو مجزوءة وفي نظام المقطوعة ـ يتسم بعصرية واضحة في الإيقاع العام والمعجم الشعري وبناء العبارة الشعرية وبعض الصور المجازية والتشبيهات . وقد يصدق على هذه القصائد القليلة وحدها قول الشاعر في مقدمة الديوان « فشرعت أنظمه . . . موافقاً زماني فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب . لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب » . ولعل ما نراه في تلك القصائد من مظاهر التجديد يبدو لنا الآن مألوفاً لا ينطوي على كثير من الجرأة . لكنه ـ على يسره ـ كان في تلك المرحلة الباكرة خروجاً على كثير من مألوف الشعر العربي وتقاليده .

ولعل من أكثر قصائده « حداثة » من حيث الإيقاع والمعجم الشعري والصور والأسلوب ـ قصيدته عتاب ، التي يقول في مقاطعها الأولى[2] :

---

(١) المرجع السابق ص٢٠ .

(٢) المرجع السابق ص٢٠١ .

يـا أيهـا الطـائر المغنـيّ
بـلا نشـير ولا نظـيم
من لي بشدوٍ طليـق فنٍّ
كشدوك المطرب الرخـيم!
فـأنـت تشدو بـلا بيـانِ
ومـا تشاء المنَـى تجيـدُ
ونحن بـاللفـظ والمعـاني
نعجز عن بعـض مـا نريـد!
أعِرْ جناحيـك يـا رفيـقُ
أطرْ وأمرح خَلِيّ بـالْ
منْ ساكـبِ النور لي رحيـقُ
وفسحـةُ الجوِّ لي مجـال

والربط بين شدو الطائر و« غناء » الشاعر شيء قديم في الشعر العربي، لكن الجديد في هذه الأبيات نغمتها الموسيقية العامة التي يخلعها عليها نظام المقطوعة وقوافيها المتغيرة، وما تمثله من أشواق رومانسية إلى التحليق في أجواء من الخيال بعيدة عن هرم الحياة والناس، وما يبدو في ألفاظها وبناء عباراتها من حداثة وفي بعضها من مجاز جديد، كقوله « من ساكب النور لي رحيق ». ونصادف مثل هذا التعبير الرومانسي الجديد في قصائد أخرى، كقوله « وسريرنا عال على السّحب » في مقطوعته:

كنّـا وكـانِ الحـب ينصبنـا
ملكـين، تـاج السعـد يعصبنـا
لا شيء يحزننـا ويغضبنـا
والـدهر يخـدمنـا ويرهبنـا
وسريرنـا عـالٍ عـلى السّحب

وقوله، راسماً صورة متدرجة في التعبير عن الألفة والصلة الحميمة من العام إلى الخاص، يفضي فيها كل عنصر من عناصر الصورة إلى ما يتفرع منه أو ينتج عنه:

كنّـا كغُصْـنيْ دوحـةٍ نبتَـا
بـل زهرتَيْ غصن تعـانقتـا

بـــــل حَبتـــــين بزهرة نمتـــــا
وتساقتـــــا لّمـــــا تعـــــاشقتـــــا
نـار الغرام مع النـدى العذِب

ثم نقضه لهذه الصورة بعد أن عصفت بها عوادي الفرقة ثم الموت :

وكـــأنمـــا الروحـــان مـــا اعتلقـــا
وكـــأنمـــا الإلفـــان مـــا اتفقـــا
وكـــأنما الغصنـــان مـــا اعتنقـــا
الـــدهر يكـــذب حيـثما صـــدقـــا
مـا أقرب المـاضي إلى الكـذب!
وكـــأنـــني بـــالزهرتـــين معـــا
وهمـــا كثغر بشّ فـــانفرعـــا
والحَبّتـــين إذ الهوى انقطعـــا
لطفـــا لجمعهمـــا ، كمـــا جمعـــا
مـــا كنّ من زهر ولا حَـــبّ!

ومن الجديد الذي يشبه المألوف في الشعر الرومانسي من تداخل الحواس قوله من قصيدة بعنوان « من غريب .. إلى عصفورة مغتربة » :

بـــاليُمْنِ يـــا غِرّيـــدة الوادي إلى الوادي ارجعي
إني لأسمـــعُ في غنـــائـــك رقرقـــاتِ الأدمـــع

ومن الملامح الرومانسية إشارته في هذه القصيدة إلى « الصفصافة » :

عوجـــي ببستـــان هُنـــا
لـــكِ في العراء مُضَيَّـــع
صفصـــافُـــهُ متنـــاوح
والنور بـــادي المـــدمـــع

وقد أصبحت « الصفصافة » فيما بعد عند الوجدانيين رمزاً للوحدة والأسى والذكريات أحياناً ، وللسكينة والصفاء والجمال أحياناً أخرى .

وليس في أسلوب الشاعر ما نجد عند الرومانسيين من تجسيم أو صور مركبة أو تشبيهات مبتكرة ، يحاولون أن يعبروا بها عن شعورهم الفريد الخاد بالأشياء . لكن

الشاعر يستعيض عن ذلك بما أشرنا إليه في حديثنا عن الرصافي من تكرار يبرز الشعور ويؤكده، وهو أسلوب استخدمه بعض شعرائنا الوجدانيين كالشابي، إلى جانب ما استخدموا من تجسيم وتركيب. ومن التكرار قول مطران من قصيدة بعنوان «تكذيب النبأ» وهي إحدى قصائد «حكاية حب»:

يا فَرَحا بالربيع والزَّهَرِ
والجدول المستظل في الخَمَرِ
يا فرحا بالنسيم يطربني
من غير ما مزهر ولا وتر
يا فرحا بالعبير يسكرني
من كل كُمّ مُقَبَّلٍ عَطر
يا فرحا بالشباب أحسبه
يدوم حتى نهاية العمر
يا فرحا بالحياة أجمعها
بالنفع منها معا وبالضرر
في كل شيء بها تجدّد لي
معنى أتى لي من وراء منتظري

وقوله من قصيدة المساء:

نِعم الضلالة حيث تؤنس مقلتي
أنوار تلك الطلعة الزهراء
نعم الشفاء إذا رَوِيتُ بشربة
مكذوبة من وهم ذاك الماء
نعم الحياة إذا قضيت بنشقة
من طيب تلك الروضة الغناء

وللشاعر في مجال التجديد والريادة قصائد يخرج فيها على وحدة البيت ونظام القافية المطردة إلى نظام المقطوعة، كما رأينا في بعض النصوص السابقة. وقد ينتقل الشاعر في القصيدة الواحدة من بحر إلى بحر، كما فعل في قصيدته «نفحة الزهر» إذ يبدؤها بمجزوء الكامل في قوله[1]:

---

(١) الديوان جـ١ ص٢٧٥.

بـــــاسم المليكـــــة في الأزاهرْ
ذات الجـــلالــــة والبهـــاءْ
يُهــــدي إليـــك بيـــانُ شاعر
أزكـــى التهـــاني والـــدعـــاء

ثم ينتقل إلى الرَّمَل في قوله:

انظريهــــا تجـــديهـــا زهرا
واقرئيهـــا تجـــديهـــا فِكَرا
تلــك أشبـاه المنــى في لطفهــا
لبست حسنـــا فجــــاءت صورا

وقد تحقق له في أمثال تلك القصائد القائمة على نظام المقطوعة قدر لا بأس به من تماسك الأبيات، ومن تلك الوحدة التي نادى بها حينذاك بعض دعاة التجديد ممن أخذوا على القصيدة التقليدية تفكك أبياتها وتعدد أغراضها. ونرى عند الشاعر في هذا المجال قصداً واعياً إلى ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض أحياناً، بتكرار مقطع يجيء كأنه قرار موسيقي في نهاية كل جزء. ومن ذلك تكراره هذين البيتين من قصيدته «عتاب»:

يـــا أيهـــا الطـــائر المغنـــي
بـــلا نشـــير ولا نظـــم
مـــن لـــي بشـــدو طليـــق فـــن
كشـــدوك المطـــرب الرخـــيم

فقد جعلهما مطلعاً للقصيدة، ثم ربط بهما بين جزء القصيدة الأول وجزئها الثاني، وعاد مرة أخرى فوصل بهما الجزء الثاني والثالث.

والحق أن التجديد في شكل القصيدة كان قد بدأ يشيع حينذاك عند كثير من الشعراء حتى ليصعب نسبة بدايته إلى شاعر بعينه على وجه التحديد[1].

---

(١) ينسب الأستاذ مصطفى السحرتي إلى الشاعر سبقه إلى الشعر المرسل في قصيدة له بعنوان «فنجان قهوة». والحق أنها تجري في قافيتها على نظام قافية الرجز. كما يبدو من الأبيات التي ساقها المؤلف من القصيدة (شعراء مجددون ص٣٦):

البحر ساج والسكينـــة سائـــده ... والليـــل داج والمـــدينـــة راقـــده
عمر الظـــلام هضابهـــا وجبـــالهـــا ... وقـــلاعهـــا وصروحهـــا فـــأزالهـــا
شـــه المحيـــط المستوى وبقـــاعـــه ... مـــا لا يُرى من شُمّـــه وبقـــاعـــه

وغاية القول في رصدنا لبذور الوجدانية عند مطران أنه - وإن التزم في أغلب شعره أسلوب الشعر العربي القديم وإيقاعه - قد جنح نحو أسلوب « عصري » في بعض قصائده القصصية التي يمكن أن تعد في حقيقتها قصائد ذاتية سواء كانت تعبيراً عن وجدان الشاعر نفسه أو تمثلاً منه لعواطف الآخرين. وبتأكيد الشاعر للجانب الوجداني والنفسي في الشعر، وبما أضفاه هذا الجانب على بعض شعره من حداثة المعجم والأسلوب والإيقاع وبناء القصيدة، أسهم بنصيب ملحوظ في إشاعة ذلك الجو الرومانسي الذي تحوّل في ظله الشعر العربي إلى مرحلة جديدة بعد سنين من ظهور قصائد الشاعر الأولى وديوانه الأول. وقد اعترف بعض أعلام الاتجاه الوجداني المعروفين كأحمد زكي أبي شادي بتأثرهم به وبفضله في التمهيد لتلك الحركة، إلى جانب تأثرهم بريادة آخرين غيره ممن بشروا في كتاباتهم وأشعارهم بمفهوم جديد للشعر كالعقاد والمازني وشكري وغيرهم.

★ ★ ★

على أن مطران لم يكن وحده رائد القصيدة القصصية في الشعر العربي الحديث، بل شاركه هذه الريادة آخرون في الوطن العربي لعل أبرزهم وأسبقهم زمناً شبلي الملاط. وتمتاز قصائد هذا الشاعر بطول ملحوظ يعود إلى تمهله عند اللحظة النفسية والجو الخارجي وإفاضته في تصوير كل منهما تصويراً يمتد في أكثر من مقطوعة من مقطوعات القصيدة. وقد أضفى ذلك على قصائده تماسكاً أكثر من ذلك الذي شهدناه عند مطران، وقرّبها إلى طبيعة القصة الشعرية.

ومما يلفت النظر في تلك القصائد « تصميمها » الشكلي الذي ينجح الشاعر في أن يحافظ عليه برغم طول القصيدة وتعدد أجوائها ولحظاتها وأحداثها: وهو يعتمد في تصميمه على نظام المقطوعات التي تجري على نسق مطرد في القافية وعدد الأبيات.

ففي قصيدة « الجمال والكبرياء »[1] يبدأ الشاعر بمقطوعة من أربعة أشطار على قافيتي الباء والميم:

طفلة فوق سرير من خشبْ
في زوايا بيت صياد قديمْ

(١) الديوان ص٥٩، وقد أنشدت في حفلة خيرية عام ١٩٠١.

بخــل الــدهر عليهــا بــالحسب
والغنـــى والقصر والجــاه العظـــيم

ثم يتابع بناء القصيدة بمقطوعات تتألف كل منها من ستة شطور ذات قافيتين جديدتين يعود بعدها إلى قافيتي الباء والميم في أشطار أربعة كمطلع القصيدة:

نظر الصبــح إليهــا فــانطبــعْ
رسمُــه في وجههــا الزاهي الجميــلْ
وحنــا الورد عليهــا فــارتضــع
من دم الورد محيّــاهــا الأسيــل
فزهــا العنّــاب والخــد امتقــع
حمرة يحرسهــا جفن كحيــل
وعــلى جبهتهــا الحسن كتــب
آيــة من آي ولــدان النعــيم
أنــت للقــلب سكــون وطــرب
أنــت للحــب نعــيم وجحــيم

ويمضي على هذا النحو حتى نهاية القصيدة التي تضم أربعاً وثلاثين مقطوعة. وفي قصيدة «الوردة الذابلة» يؤلف الشاعر مقطوعاته من خمسة أشطار تتغير القافية في الأشطار الأربعة الأولى من مقطوعة إلى أخرى وتلتزم القافية اليائية للشطر الخامس من كل مقطوعة:

بَسَم الحــبّ للشبــاب مُحيّــا
فهفــا القلــب للهوى وتهيّــا
نشقــة من عبــير أثواب ميّــا
تــترك الشيــخ في الغرام صبيّــا
وتردّ الفــتى المكفن حيّــا

سلْ دم القلــب فوق زهر الخــدودِ
أي حــظ من الهوى لعميــدِ!
وفــتى مــدنــف صريــع شهيــد
بــدأ العمر لاهيــا بــالغيــد
وانقضى عمره ومــات شقيــا

وتتألف القصيدة من سبع وثلاثين مقطوعة على هذا النظام.

ويسلك الشاعر قصيدته «بين العرس والرمس»[1] في النظام نفسه:

فـي ظـلال الكـروم والعنقـودِ
تحـت صلـب الغصـون والأملـود
وعـلى العشب من رطيـب العود
وعـلى الزهر من طريّ الجيـد
كـان ملهى هندٍ وملهى فريدِ

نشـآ صـاحبـين مؤتـلـفَيْنِ
وصغـيرين غـير مفـترقـين
مرّةً يلعبـان بـالكعبـين
تـارة يركضـان نحو العـين
وثـبَ ظبيـين شارد أو طريـدِ

وتضم القصيدة على هذا النظام اثنتين وسبعين مقطوعة!

وموضوعات هذه القصص الشعرية الثلاث ذات طابع رومانسي واضح. ففي قصيدة «الجمال والكبرياء» يروي الشاعر قصة فتاة حسناء ابنة صياد فقير، معتزة بجمالها إلى حد الغرور، ترفض كل من يتقدم لخطبتها، كاشفة في كل واحد عيباً من العيوب! وتخرج ذات يوم مع أبيها إلى البحر وتجلس على صخرة داخل الماء تنتظر عودته بزورقه من الصيد. وتأخذها سنة من نوم ثم تستيقظ على صوت العاصفة وقد دفعت بأمواج البحر الغاضب - الذي طالما أدلّت بجمالها عليه! - فأحاطت بها من كل جانب وألقت بها في غمرة الماء. وبينما هي على وشك الغرق إذ بيدين تمتدان إلى نجدتها وتمضيان بها إلى الشاطىء حيث تستعيد وعيها وأمنها. وترى في منقذها ابنا لصياد آخر فقير، كان قد تقدم لخطبتها فرفضته بين من رفضت. وتبدي الفتاة له عرفانها وحبها ورغبتها في أن تكفّر عما قدمت من خطيئة وغرور لكن الفتى يعرض عنها قائلاً إنه أنقذها على سبيل «الإحسان» لا الحب!

وليس هذا الموضوع ببعيد عن موضوعات كثير من القصائد الوجدانية الذاتية إذا

---

(١) أنشدت عام ١٩١١.

جرّدناه من ثوبه القصصي. فهذا الجمال المغرور الذي يتأبّى على كل عاشق ليس إلا صورة للجمال عند شعراء الوجدان الذين طالما شكوا دلّ من يحبون وغرورهم واحتموا في النهاية بكبرياء ذلك الصياد الفقير منصرفين عن حلم خادع لا سبيل إلى تحقيقه.

أما قصيدة «الوردة الذابلة» فتروي قصة فتاة حسناء أيضاً نشأت لأبوين انقاد كل منهما إلى هواه حتى انساقت الأم إلى طريق الرذيلة. وذات يوم خرجت الفتاة تتنزه على شاطىء البحر سعيدة بنظرات الإعجاب من حولها. لكن فتى يقترب منها فتسمعه يقول:

إنّ أسمـــا لو لم تكن بنـــت زينـــبْ
قـارنـتْ في سما الوجـاهـة كوكـب
طيّب الدوحتين حرا سريّا

فيصيبها ذلك القول في الصميم وتقع فريسة الضنى والكمد حتى تقضي في شبابها برغم بكاء أمها وندمها.

والموضوع، من وراء الإطار القصصي، يمثل هو الآخر احتجاجاً رومانسياً معهوداً على الشقاء المكتوب كأنه القدر، بلا ذنب جنته الضحية، وكأنما يرى الشاعر الرومانسي في نفسه نموذجاً لتلك الضحايا التي تلقى ذلك المصير وتواجه تلك الغلظة برغم ما تنطوي عليه من وجدان مرهف وإحساس رقيق. والموضوع إلى جانب ذلك يعبر عن إدانة كثير من الرومانسيين المثاليين للخطيئة وبخاصة إذا تجاوزت أصحابها إلى الجناية على الآخرين.

أما موضوع القصة الثالثة بين «العرس والرمس» فهو موضوع أثير عند الشعراء والكتاب الرومانسيين على السواء. إذ يصور لقاء الفقر بالغنى والعواطف الإنسانية الصادقة بالمال والجاه، وكثيراً ما ينتصر المال في هذا اللقاء انتصاراً ينال من الجسد لكنه لا يظفر بالروح، وتظل العواطف معتصمة بحنايا القلوب حتى يتغير المصير أو تمتد إليها فتنقذها يدُ الموت.

وتحكي القصيدة قصة فتاة جميلة نشأت في أحضان الريف مع رفيق طفولتها يلعبان في سعادة غامرة كما يلعب الأطفال الأبرياء:

مرّةً يعـــــدُوان خلـــــف الفَراش
تـــارة يعبثـــــان بـــــالأعشاش

مرة يلحقـــــان راعــــى المواشي
تـــارة يصنعـــان شكـــل فِراش
من حشيش وسنبـــل محصودِ

ثم تشب الفتاة وتبلغ الخامسة عشرة فيحجبها أبواها عن رفيق الطفولة، ويتقدم لزواجها شيخ ثري فيوافق أبوها انقياداً وراء سحر المال، ويتم الزواج برغم احتجاج الفتاة وتوسلها إلى أبيها:

بـــين ذاك الغِنَـــى وتلـــك القصورِ
كـم نفـوس مـــــدفونـة في قبـور
خـــلِّ عـــني الحُلَـــى ولبس الحرير
واكسُنـــــى خرقـــة بقرب عشيري
تُغنِ عن زهوة الحُلَـى والـبرودِ

ويجزع رفيق صباها لما آل إليه مصير حبه فيهاجر من أرض الوطن، على حين تعيش الزوجة مع زوجها عيشة شقاء وجفوة حتى يقضي الزوج نحبه بعد أن أدّت الزوجة إليه ما ينبغي من رعاية أثناء مرضه. وتشعر بالندم واليأس حين تعرف أن زوجها قد أورثها كل ماله وقصوره وضياعه فتلجأ إلى الدير تحتمي فيه من ذكريات الماضي. ويسمع رفيق صباها في مهجره بوفاة زوجها فيعود ليلقاها من جديد لكنه يفاجأ بدخولها إلى الدير فيمضي إلى هناك باحثاً عنها فإذا بجنازتها تلقاه في الطريق. وينكبّ الفتى على جثمان صاحبته وقد أصابه ما يشبه الجنون معانقاً إياها لاثماً وجنيتها فإذا بحرارة الحياة تدبّ فيها من جديد، إذ كانت ما تزال على قيد الحياة. وتبرأ الفتاة، ويستأنف المحبان حياتهما القديمة السعيدة متوّجة بالزواج!

ومن طبيعة القصة الشعرية أن تخفّ فيها حدة التوتر المعهودة في القصيدة، حتى تمتد العبارات ويستفيض السرد والوصف والتحليل دون اكتفاءٍ بتعبير محكم أو مجاز مبتكر أو تشبيه بديع. لذلك تقلّ الصور المجازية في أمثال تلك القصص إلا ما كان منها ـ بحكم العرف الشعري ـ متصلاً اتصالاً وثيقاً بطبيعة التجربة أو الموقف. ويستعيض الشاعر عن ذلك بسلاسة العبارة و« بساطة الألفاظ » والمزاوجة ـ قدر الطاقة ـ بين طبيعة الشخصية ومستواها الفكري والوجداني، وما قد يكون في القصة من حوار داخلي أو خارجي يفصح عن أفكار الشخصية وعواطفها. وكل ذلك يعين الشاعر على أن يتمهل عند اللحظة النفسية ـ كما ذكرنا ـ ليحللها تحليلاً فيه شيء غير قليل من التفصيل. وفي

عباراته من التسلسل والارتباط ما يحقق كثيراً من «التكامل» بين أجزاء الصورة الشعرية الواحدة. ولا شك أن تلك السمات قد هيأت الطريق أمام الشاعر الوجداني لكي يتعمق مشاعره الباطنة ويعبر عنها تعبيراً تحليلياً فيه كثير من الكشف عن خلجات النفس والربط بين نوازعها الباطنة وعوالمها الخارجية. وهي إلى جانب ذلك قد شاركت في إبداع معجم شعري عصري خال من اللفظ الغريب والكلمة التي أفقدها طول الاستخدام قدرتها على الإيحاء؛ وإن كنا لا نزعم أن كل ذلك قد تحقق في قصائد شبلي الملاط. لكن لا شك أن هناك فرقاً واضحاً بين معجمه وبناء عبارته الشعرية في قصائده وفي قصصه الشعرية، وأنه يميل في القصص إلى الألفاظ السهلة والعبارات المنسابة في غير توتر أو تركيب، إلا حين يعجز أحياناً عن الرواية الشعرية فيقع في السرد أو يفشل في القافية فينتهي إلى التكلف.

ومن نماذج استقصائه للحظة النفسية تصويره لمشاعر الجمال المغرور في قصيدته «الجمال والكبرياء» حين وقفت الفتاة الحسناء تنظر إلى البحر مُدلّة عليه بجمالها وفتنتها. وهو تصوير ليس ببعيد عما نألفه عند الرومانسيين من مقارنة بين جمال الإنسان وجمال الطبيعة. ولا يكتفي الشاعر هنا بمجرد تشبيه أو تعبير مجازي في بيت أو بيتين بل يعبّر عن مشاعر الفتاة في مقطوعتين متكاملتين:

... فرأت صدر المحيط المتّسعْ
خافقَ الموج كصدر العاشقين
هابطاً طوراً وحيناً مرتفع
وعليه النور عقد من لجين
هكذا قالت: براني المبتدع
في جمالي فتنة للعالمين
بل أنا يا بحر أبهى وأحب
ولَكَمْ من شاهدٍ عندي يقوم
لي من الأجفان أسياف قُضُب
ومن الأغصان ميّاس قوم
إن يكن تخفق منك المُهَجُ
فلَكم من طلعتي قلب خفق

وإذا يُؤمَــــل منـــــك الفرجُ

فلــكمْ من مبسمـــــى همٌّ زهـــق

أين - إن فــاخرتَ - منّــى البَلَـج

أين من ريحــك لطفــى والعبــق؟

وانثنــت واللون خــدّيهــا خضــب

وسعــت تجمــع من تلــك النجوم(١)

وهي سكرى مثلمــا الظــبي وثــب

تتثنـــــى في ذهــــاب وقــــدوم

ونستطيع أن نلمس في هذه الصورة المستقصية تلك السمات الفنية التي أشرنا اليها ، من ألفاظ سهلة وعبارات موقعة وتشبيهات ومجازات تقليدية يسيرة ، كتشبيهه الأجفان بالأسياف ، والتدود بالأغصان ، ورشاقة الحركة بوثوب الظبي دون محاولة إلى الابتكار أو التركيب . والشاعر يعتمد اعتماداً أساسياً على إيقاع التوافي المتتابعة لكي يكسب تلك الألفاظ « العادية » روحاً شعرية تكتسبها من تردد النغمات في أبيات المقطوعة الثلاثة الأولى - أو أشطارها الستة - ثم عودة النغمة المألوفة التي ختم بها كل متطوعة في البيتين الأخيرين اللذين يلتزمان في أشطارهما قافيتي الباء والميم .

ويتعثر الشاعر أحياناً في القافية فتبدو نابية في ذاتها ، وتهبط بمستوى العبارة الشعرية في الشطر كله ، كما في قوله « ولكم من شاهد عندي يقوم » . وقوله متكلفاً التعبير عن لفظة « الدم » حين لم تستقم له القافية :

... منعشاً منهــا القوى ، حتى رأب

صدْعهــا . منعطفـاً غـير سؤوم(٢)

دفئــت واحمرّ خــداهـــا ودبّ

وسرى في جسمهــــا دال ومــــيم

ولعلنا نلاحظ ما جرّه تحكم القافية في الشطر الأول من فصل غير مقبول بين الفعل والمفعول في قوله « حتى رأبَ صدْعَها » ، كما نلاحظ فشل الشاعر في التعبير تعبيراً

---

(١) يريد الشاعر الأزهار البرية .

(٢) يشير الشاعر إلى الفتى الصياد الذي أنقذ الفتاة من الغرق .

صحيحاً عما أراد، فإن «رأب الصدع» لا يمكن أن يعبر عن عودة الفتاة إلى وعيها بعد أن أفاقت من إغمائها.

ومن نماذج تعثر الشاعر في القافية أيضاً، لكثرتها وتتابعها السريع، قوله في القصيدة نفسها ختاماً لإحدى المقطوعات:

وإذا مــــا قـــــارن الحسنَ أدبْ
قـــارنـــت ربّتـــه الشهمَ الكريم
فهمـــا للشرف العـــالي سبـــب
وهمــــا للراحـــة الكـــبرى لزوم

ولا يخفى ما في البيتين من طابع «النظم» الواضح. وهو طابع غالبٍ على كثير من أبيات الشاعر ومقطوعاته التي يبدو معظمها ركيك التعبير هابط المستوى وإن كان أحد السابقين إلى هذا الفن الشعري.

ولعل مما يُوقع الشاعر في هذه العثرات أن القصيدة ـ لحرصه على استقصاء الصورة ـ تطول إلى حد تصبح فيه تلك القوافي المتتابعة في نظام مطرد عبئاً جسيماً على موهبته، ولعل ذلك يعود أيضاً إلى جدة التجربة القصصية وما تقتضي من قدرة على «تطويع» العبارة الشعرية دون الهبوط بها إلى مستوى النظم. وهو أمر لا يتحقق الا بعد طول ممارسة، ووعي بطبيعة القصة وقدرة على المزاوجة بينها وبين الشعر. ولا أدلّ على ذلك من أن الشاعر ينساق وراء رغبته في استقصاء أجزاء الصورة أو المعنى استقصاء لا ضرورة له عند من يدرك مقتضيات القصة الفنية ويعرف متى يحسن الإيجاز أو تحسن الإفاضة. وما دامت هذه الإفاضة غير نابعة من حاجة فنية حقة فإن الشاعر يهبط إلى نثرية بيّنة ونظم بعيد عن الفن، كما في قولهمصورًا .تمنّع الفتاة على خاطبيها:

لم يَرُق في عينهـــا بـــين الصُّوَرْ
صورة، بـــل راقهـــا أن تنتقـــدْ
ذاك: في القـــامـــة طول أو قصر
ذاك، في العينـين ضعـف أو رمـد
ذاك لا يفـــترّ عن مثـــل الــدرر
ذاك ضخم العقـــل أو ضخم الجسد
ذاك لا يملـــك مـــالا أو حسب
ذاك كهـل أو لـه وجـه دمـيم

ذاك لا يعرف شعراً أو خطب
ذاك ، لو كان له بعض العلوم!
ذاك ، منه الأنف رابٍ أفطسُ
ذاك منه الفم ضخم أشدقُ
ذاك يحوي الحسن ، لكن مفلس
ذاك يحوي المال ، لكن أخرق
ذاك لا يفهم ماذا ينبس
ذاك يحوي الفهم ، لكن أحمق
ثم ضلّت والهدى عنها اغتربْ
ولها من نفسها أعدى الخصومْ
لم تجد كفؤاً لها حتى اجتنب
قُربَها كلُّ خفيض وعظيم.

على أن الشاعر يرتفع إلى مستوى لا بأس به في مواقف القصة المتوترة أو الحافلة بالانفعال ، برغم قوافيه المتتابعة التي تقطع عباراته وتنغمها تنغيماً راقصاً لا يلائم كثيراً أمثال تلك المواقف . ومن ذلك قوله يصف ندم الأم الخاطئة لما جرته على ابنتها البريئة ، وهي تراها توشك أن تموت من كمد الذل والعار :

بين دمع ولوعة وزفيرِ
جثت الأم قرب ذات السرير
وتراءت لها أفاعي الضمير
سارحات منه بمثل القبور
تقضم اللحم والعظام مَرِيّا
وتراءت أمامها الأشباحُ
وضحايا الخداع ، والأرواحُ
يوم كانت ولحظُها السفّاح
دمُ قتلاه مُهْرَقٌ ومباح
وهي تُسقى دم الكروم هنيّا
ربِّ ، قالت ، رفقا بشمس حياتي
خذ حياتي ، واحفظ حياة فتاتي

ربّ ، صفحا عن سالف السيئات
واستجب أيها الكريم صلاتي
نظرة أيها الغفور إليّا
أنا بنت الهوى وبنت الخطيّه
أنا أشقى من كل أمٍّ شقيّه
أنا إن كنت مريم المجدليّه
فلماذا تعاب هذي الصبيّه؟
ابنتي تموت بين يديّا!

وقوله « بين دمع ولرعة وزفير » مثلٌ لاستخدامه أحياناً لطائفة من الألفاظ ذات الدلالة العاطفية كما يفعل الشعراء الرومانسيون وشعراء الوجدان ، ومثله قوله على لسان ابنة الصياد تخاطب البحر المائج :

واتّق الله وصُنْ لي ما بقى
من حياة ورجاء وربيع

وقوله في القصيدة نفسها واصفاً جمال ابنة الصياد :

مَلَكٌ يرقد في مهد السلام
وعليه النور ممتد الظلال
لا شقاء ، لا هموم ، لا غرام
لا دموع ، لا اضطراب ، لا خيال

وقوله أيضاً في قصيدة الوردة الذابلة :

كل ذلي وخجلتي وسقامي
وبلائي وما رأيت أمامي
كل هذا جنته أمّي عليا

وقد اختار الشاعر لقصصه ذات الموضوعات العصرية هذا اللون من المقطوعات المقفاة وذلك المعجم من الألفاظ « البسيطة » الحديثة ، لكنه حين يستوحي مادته من وقائع التاريخ يخرجها في إطار من الكلاسيكية التي تجري على تقاليد القصيدة العربية في معجمها وبناء عبارتها وفي إيقاعها العام ، كما في قصته « خولة بنت الأزور » وقد ألقاها عام ١٩١٥ ، في حفل أقامته « الجامعة الأميركية » ، ويقدّم الشاعر لقصته بقوله :

« وملخص هذه الحادثة أن خالد بن الوليد وهو على الباب الشرقي من دمشق بلغه أن وردان صاحب حمص زاحف عليه بخيله ورجله، فأرسل لملاقاته ضرار بن الأزور الكندي معقود اللواء على كتيبة من جيشه. وكان ضرار فارساً فتاكاً يخوض غمار القتال عاري الصدر على جواده المحجل، فتهلل لالتفات خالد إليه واندفع إلى استقبال جماعة وردان، وكانت الموقعة الشهيرة بينه وبينهم حيث أسر ضرار. ولما علمت خولة بأسر أخيها خفّت إلى إنقاذه، وكانت مشهورة بالشجاعة ».

ومع أن الموضوع بعيد عن العواطف الذاتية، فإن للتاريخ وبطولاته سحراً خاصاً عند الوجدانيين والرومانسيين، وعليه يسقطون كثيراً من مواقفهم في الحياة المعاصرة، ومنه يستمدون بعض مثلهم العليا في الأخلاق والتطلع إلى التفرد والانطلاق من أسر اللحظة الحاضرة و« واقعيتها » إلى الماضي بما فيه من غموض وخيال. وبطولات التاريخ، إذا اقترنت بمعاني الحب أو التضحية أو التعالي على مغريات الحياة والشهوات، حبيبة إلى الشاعر الوجداني قريبة الصلة بعواطفه الذاتية، وإن فرضت عليه أسلوباً شعرياً أكثر ملاءمة لجو التاريخ من الأسلوب الوجداني الحديث. لذا يصعب أن نعدّ أمثال تلك القصص مما مهد لظهور الاتجاه الوجداني أو الشعر الرومانسي، فالمذاهب الأدبية - كما ذكرنا من قبل - لا تقوم على مجرد طبيعة الموضوع، بل على التصور والتعبير. ونستطيع أن نلمس الفرق بين طبيعة الشكل الحديث في القصص السابقة، والإطار التقليدي في قصة « خولة » من الأبيات الأولى للقصيدة:

أدموعُ خولةَ أم عقيقُ الوادي
أيّام نادى للجهاد منادِ
لم تبكِ أخت ضرارَ حزناً، بل بكت
فرحاً ليوم شهادةٍ وجهاد
غبطت أخاها وهو يعرض رمحه
فوق الجواد لغزوة وجلاد
يا خَوْلَ، إنَّ أبي وجدّيَ استشهدا
قبلي على مرأى النبيِّ الهادي
وأنا على آثار من درجوا ومن
سعدوا من الآباء والأجداد

فـإذا قعـدت عن الجهـاد توانيـا

فـــــلمَ ادّخرتُ مثقّفي وجوادي!

على أن رغبة هؤلاء الشعراء المجددين في التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع والعواطف الإنسانية من خلال موضوعات قصصية حديثة، قد اقترنت كما رأينا برغبة مماثلة في تجديد القصيدة التقليدية لتكون أكثر مرونة وقدرة على التعبير عن وقائع القصة ولحظاتها وأشخاصها. ويبدو أن سحر الأشكال الجديدة ـ بقوافيها المنغمة وبناء مقطوعاتها المطرد ـ قد جرّهم إلى قيود فنية لا تقل في حقيقتها صرامة عن تقاليد القصيدة القديمة، فلم يستطيعوا أن يحققوا في قصائدهم ما كان ينبغي أن يحققوه من مقومات القصة القصيرة، ولم يجدوا في تلك الأشكال من المرونة ما كانوا يظنون. ولعلهم وجدوا في تلك القوافي المتتابعة والأشطار القصيرة الموقعة ـ إلى جانب الرغبة في التجديد ـ شكلاً مناسباً للتعبير عن عواطفهم الذاتية المبثوثة في ثنايا ذلك الإطار الموضوعي الظاهري للقصة الشعرية. لذلك نصادف كثيراً من القصص الشعرية أو القصائد ذات الطابع القصصي مبثوثة في الدواوين والصحف والمجلات الأدبية، بعضها ينطوي على شيء غير قليل من سذاجة الفن القصصي أو ضآلة القيمة الشعرية وبعضها ينبىء بموهبة تحاول أن تطوّع الشعر الحديث لذلك القالب الفني كما طوعه بعض الشعراء القدماء من قبل.

وقد يقصد بعضهم في قصته إلى شيء من الرمز، لكنه لا يكتفي بما في القصة من دلالة واضحة بل يختمها مصرّحاً بما يشبه «المغزى». من ذلك قصيدة للدكتور نقولا فياض في ديوانه «رفيف الأقحوان» بعنوان «البنفسجة» وقد نظمها عام ١٩١١، يروى فيها قصة بنفسجة ضاقت بمكانها الخفي المتواضع بجوار الساقية بين العشب، فأقدمت على مغامرة محفوفة بالمخاطر يقودها طموحها وشوقها إلى المعرفة والمجهول. وحين تصل إلى القمة المنشودة في النهاية ـ بعد طول عناء ـ لا تجد هناك إلا البرد والغيوم والعواصف، فتذوي نضرتها «ويصفر جبينها» وتقضي بعد أن تدرك عاقبة طموحها إلى ما لم تخلق له. ويلخص الشاعر «مغزى القصة» في أبيات ثلاثة ـ هي أسوأ ما فيها ـ فيقول:

مسكينـــة قـــد غرّهـــا طمـــعُ

هو كـــالسراب لكـــل مغـــترٍّ

ظنـــت بـــأن هـــا العـــلاء غنـــى

فـــــإذا بـــــه فقر عـــــلى فقر

مـا كـان أغنـاهـا وأسعـدهـا
لو لم تفـــارق ضفـــة النهر!

على أن في القصيدة صوراً موفقة استطاع الشاعر أن يطوع فيها الأسلوب التقليدي لمقتضيات القصة إلى حد لا بأس به، وإن كنا نشعر بعبارة ركيكة هنا أو قافية قلقة هناك. ومن ذلك قوله:

... حـتى إذا اهتز الكثيـب لهـا
وقفـــت تقلّـــب نظرة الكِبْرِ
فرأت بساط العشب منتشراً
تلوي عليـــه معـــاطـــف النهر
جـــاراتهـــا في الحي نـاـئمة
حُمُرا عـــلى أعـــلامهـــا الخضر
فـــاستبشرت بـــالفوز وانطلقـــت
تعـــدو ولا تلوي عـــلى أمر
وحــلا لهــا السفر البعيـد، ومـا
حسبـــتْ حساب الخلـو والمـر
والأرض مُحرقـــة ووعرة
فكـــأنهـــا تمشي عـــلى جمر!
ورفيقهـــا هُوج الريـــاح، وقـــد
ثـــارت عليهـــا ثورة الغـــدر
حـــتى أصـــابـــت هَضْبَـــةً عرفـــت
فيهـــا نعـــيم العـــين والفكر
من تحتهـــا الجنـــات مشرقـــة
بـــالزَّهر، كـــالأفـــلاك بـــالزُّهر
والـــبرّ والأشيـــاء مـــائجـــة
كـــالبحر في مـــدّ وفي جـــزر

قـالـت : بـدأت أرى ، فواطربـي!
لو كنـت أبلـغ موطـىء النّسر!
أسمو إلى قمم تحجّبهـا
تلـك الغيوم بحـالـك الستر
فـأرى بـديـع الكون تحت يـدي
وأفـضّ منـه غـامـض السر

غير أن القارىء لا يستطيع أن يدفع عن نفسه « القلق » إزاء تلك الأحداث المادية الإنسانية الممتدة التي ينسبها الشاعر إلى البنفسجة. فالرمز ينبغي أن يكون فيه من الرقة والشفافية والإيحاء ما يلمس وجدان المتلقي دون أن يضطر إلى مناقشته مناقشة عقلية. فليس من المقبول أن يقول الشاعر على لسان الزهرة مثلاً « هلا صعدت إلى ذرى جبل، ونعمت بعد الكوخ بالقصر!.. قالت، وقام بها الهوى فمشت، في القفر، مثل ظبائه العُفر.. وأصاب أرجلها الضعيفة ما يرمي الحديد الصلب بالكسر! ». ولعلنا نلاحظ ما في عبارته الأخيرة من ركاكه هي مثال لما أشرنا إليه من فشل الشاعر أحياناً في الملاءمة بين القصة والشعر.

ولجبران خليل جبران قصة من النثر الشعري شديدة الشبه بهذه القصة الشعرية في موضوعها وإن اختلفت معها في نهايتها، وهي لاحقة في تاريخ نشرها لقصيدة نقولا فياض، إذ ظهرت في مجموعة جبران « المواكب » عام ١٩١٩ بعنوان « البنفسجة الطموح ».

والقصة هنا أكثر إقناعاً لما فيها من خيال مقتصد لا ينسب إلى الزهرة قدمين تعدوان في التلال والوهاد، بل يكتفي بأن يحقق للزهرة - على طريقة قصص الأطفال - طموحها المتواضع فيحوّلها إلى وردة مرتفعة القامة لتشهد ما حولها من عوالم بعد أن كانت حبيسة وسط الأعشاب. وتلقى البنفسجة المصير الذي لقيته صاحبتها في قصيدة فياض، لكنها هنا لا تندم على مصرعها وسط العاصفة بعد أن عرفت ما وراء محيطها من حقائق وأسرار. وهي نهاية أكثر ملاءمة لطموح الأديب الوجداني الذي تدفعه ثقافته واعتزازه بذاتيته وإحساسه المرهف بالحياة إلى التطلع إلى آفاق جديدة من التجارب والمعرفة والاستعلاء على ما يرى أنه وضع غير كريم. ويصوّر الكاتب الفرق بين النظرة القانعة والأخرى الطموح في حوار بين ملكة البنفسج والبنفسجة وهي توشك أن تموت :

« فرفعت مليكة البنفسج قامتها ومدت أوراقها ونادت رفيقاتها قائلة: تأمّلن وانظرن يا بناتي! انظرن إلى البنفسجة التي غرتها المطامع فتحولت إلى وردة لتتشامخ ساعة ثم هبطت إلى الحضيض. ليكن هذا المشهد أمثولة لكنّ!

عندئـذ ارتعشت الوردة المحتضرة واستجمعت قواها الخائرة، وبصوت متقطع قالت:

ألا فاسمعن أيتها الجاهلات القانعات الخائفات من العواصف والأعاصير: لقد كنت بالأمس مثلكن أجلس بين أوراقي الخضراء مكتفية بما قُسم لي. وقد كان الاكتفاء حاجزاً منيعاً يفصلني عن زوابع الحياة وأهويتها ويجعل كياني محدوداً بما فيه السلامة، متناهياً بما يساوره من الراحة والطمأنينة. ولقد كان بإمكاني أن أعيش نظيركنّ ملتصقة بالتراب حتى يغمرني الشتاء بثلوجه وأذهب كمن ذهب قبلي إلى سكينة الموت والعدم، قبل أن أعرف من أسرار الوجود ومخبآته غير ما عرفته طائفةُ البنفسج منذ وُجد البنفسج على سطح الأرض.

أنا أموت الآن، أموت وفي نفسي ما لم تكنّه نفسٌ بنفسجةٍ من قبلي! أموت وأنا عالمة بما وراء المحيط المحدود الذي ولدت فيه. وهذا هو القصد من الحياة. هذا هو الجوهر الكائن وراء عرضيات الأيام والليالي! ».

* * *

ويتردد اسم مصطفى صادق الرافعي في تلك السنوات الأولى من مطلع القرن بين الشعراء المرموقين الداعين إلى تجديد يتجاوز حركة الإحياء إلى مواكبة روح العصر وما شاع فيه من مفهوم جديد للشعر.

على أن ديوانه الأول (١٩٠٢) ـ سواء في مقدمته أم في شعره ـ لا يعكس شيئاً مما ينسب إليه من دعوة إلى التجديد، بل يبدو شعر شاعر مبتدىء ما زال « يروض القول » ويتلمس طريقه نحو النضج. والشاعر في مقدمته يستخدم أسلوباً من النثر الشعري المهوّم الذي لا يفصح عن أفكار واضحة أو محددة وإن كان في صورته العامة يوحي بإيمان الشاعر بتلك النزعة الوجدانية التي كان قد بدأ دعاة التجديد يلهجون بها في ذلك الحين. فهو ـ خلال عباراته المجازية وتشبيهاته البيانية ـ يؤكد ارتباط الشعر « بالقلب » و« النفس » عند المبدع والمتلقى على السواء، فيقول « فما الشعر إلا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس. ولا خيـر في لسان غير مبين

ولا في سفير غير كليم... ولو كان طيراً يتغرد لكان الطبع لسانه والرأس عشه والقلب روضته، ولكان غناؤه ما تسمعه من أفواه المجيدين من الشعراء. وحسبك بكلام تنصرف إليه كل جارحة، وتضم عليه كل جانحة، ويجني من كل شيء، حتى لتحسب الشعراء من النحل تأكل الثمرات فيخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس، وكأنما هو بقية من منطق الإنسان اختبأت في زاوية من النفس فما زالت بها الحواس حتى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألحاناً بغير إيقاع. ألا تراها ساعة النظم كيف تتفرع كلها ثم تتعاون كأنما تبحث بنور العقل عن شيء غاب عنها في سويداء الفؤاد وظلماته؟ ».

والديوان مقسم إلى أبواب بعضها في «التهذيب والتعليم» وبعضها في المديح والوصف و«الغزل والنسيب». ومع أن الطبيعة باب من الأبواب التي يمكن أن تصل الشعر بالقلب والنفس كما يدعو الشاعر في مقدمته، يجيء شعر الشاعر في وصفها حافلاً بالتقليد في إيقاعه وتشبيهاته ومبالغاته العاطفية، وإن تسربت اليه بعض صور يسيرة من المجاز أو التجسيم الحديث، كما في قوله «يصف الأصيل وإقبال الليل ونضرة الرياحين وتغريد الطيور»:

ثوب السماء مطرّز بالعسجدِ
وكأنها لبست قميص زبرجدِ
والشمس عاصبة الجبين مريضة
تصفّرّ في منديلها المتورّد
حسدت نظيرتها فأسقمها الأسى
إن السقام علامة في الحُسّد[1]
ورأت غبار الليل ينفض فوقها
في الأفق، فانطبقت كعين الأرمد
ومضى النهار يشق في أثوابه
حزناً، وأقبل في رداءٍ أسود!
فتهللت غرر النجوم كأنما
كانت لضاحية السماء بمرصد

---

(١) يريد الشاعر أن الشمس قد حسدت الحسناء التي تماثلها في البهاء فأصابها السقام.

ولا يقل « نسيبه » تقليداً عن وصفه الطبيعة ، بما فيه من حديث عن السهر المعهود ورعي الكواكب وبلى الجسد ، وما في بناء بيته من تمهيد مألوف للقافية واستخدام للصيغ الشعرية المعروفة في التراث . ومن ذلك قوله :

سهرتُ والليل أمسى للورى سكنا
فمن يدلّ على أجفانيَ الوسَنا
أرعى كواكبها حتى إذا أفلت
ألقيت للطير في تحنانها الأذنا
وأسأل الحب عن روحي وعن بدني
فلا أرى فيه لي روحاً ولا بدنا
وما نظرتُ لأعضائي وقد بليت
إلا حسبتُ ثيابي فوقها كفنا
يا من يعزّ على نفسي تدلّله
كم ذا أكابد فيك الذلّ والوهنا

على أننا نلمس تطوراً ملحوظاً عند الشاعر في ديوانه « النظرات » - ١٩٠٨ - يقترب به من روح العصر ومفهوم الشعر الحديث سواء في مقدمته أم في شعره ، وإن ظل ذلك في إطار من المحافظة الغالبة . والرافعي يبدو في مقدمة الديوان كالمتأثر بأفلاطون وبنظرية المحاكاة عند أرسطو وببعض آراء النقد الحديث في طبيعة الخيال الشعري وإن صاغها بأسلوبه البياني المعهود الحافل بالتشبيهات والمجازات المهوّمة كما في قوله « ليست هذه المعاني الشعرية إلا ظلالا لما في الطبيعة وإن مثلتها حقائق منفردة . فإن قلب الشاعر بينها وبين الطبيعة كالمرآة تظهر أشباحاً قائمة وهي على الحقيقة غير أشباح ، وتمثل تلك الأرواح في الأجسام وليست على انفرادها من الأجسام ولا من الأرواح . فترى الشاعر ينقل الوردة إلى روضة فتنبت فيها خدّا ، ويغرس الغصن الناعم فيستقيم هناك قدّا ، ويأتيك بلحظة العين فيطبع منها الحسام ، ويتناول ظلالة الأهداب فيريش منها إلى الأفئدة السهام .. وهذا المعنى في الشعراء أكبر من أن يكون قوة أرضية ، فلا بد أن يكون الشاعر إنساناً فوق الانسان! » .

ويُكثر الرافعي في قصائده من أشكال الموشحة والمقطوعة المتغيرة القوافي والأناشيد التي يتسمّح في معجمها وصورها حتى يقترب عن عمد من لغة الحياة ومشاهدها اليومية .

وهو في وصفه للطبيعة ـ برغم إطاره التقليدي ـ يبث من إحساسه الذاتي ما يخلع على شعره مسحة عصرية واضحة، في معجمه وعبارته وبعض صوره. ومن خير النماذج لذلك الاتجاه قصيدته عن «زهر الفول»[1]، واختيار موضوعها يدل في ذاته على اختيار خاص للشاعر من بين مشاهد الطبيعة وارتباط بمناظر الريف التي شاعت بعد في الشعر الوجداني:

نـــائمات بروضهـــا في سرير
بـــين خـزّ وسنـــدس وحرير
هزها الفجر فاستفاقت كما تطرف
ـ بعـــد الكرى جفون الصغـــير
جال فيها الندى كما حيّر الدمعَ
ـ دلالُ الهوى بـــأهـــداب حور
وتـــرى إثـــره ساقطتْـــــــه
قبـــلات بسمـــن فـــوق الثغـــور
لفتـــة الجيـــد، ثم ينفجر الشرق
ـ فينفـــرن نفـــرة المـــذعور
ويضيـع الندى كما ضاع دمع
صبّـــه الظـــلم من عيون الفقـــير
زهرة الفول، أنـــــت نضرة عمر
عَطِرٍ من هوى الشبـــاب قصـــير
تُشبـه الأرضُ جنـة، أنـت فيها
زغـــب الريش ساقطـــاً من طيور
ولو انّ النجوم ذات قشور
لحسبنـــاك بعـــض تلـــك القشور
يحمـل الصبـح من شذاك عتـابـا
رقّ مـــن هـــاجـرٍ إلـى مهجـور
ليت هذي الزهور كنّ يُعرن الدمع
ـ دمـع الســـرور للمستعـــير

(١) ديوان النظرات ص٣٨.

قطـــرات كـــأنهـــا خطـــرات

نـــورّ الله ســـرّهـــا لضمـــير

من دموع المنـــى تـــلألؤ القلـــب،

- ، تضيء الحيـــاة فيـــه بنور

وتبدو هذه النغمة الريفية الرقيقة إرهاصاً للوحات محمود حسن إسماعيل عن الريف في ديوانه الأول «أغاني الكوخ».

وحتى في مقطوعاته التي تقوم على وحدة البيت والقافية، ترق ألفاظ الشاعر ويحسن تمهيده للقافية كالمعهود في النماذج الجيدة من الشعر العاطفي القديم، فيشيع في المقطوعة شجن رقيق أشبه بالشجن الوجداني عند ناجي وبعض قصائد لعلي محمود طه. من ذلك قوله[1]:

ألا موعـــد نتلهـــى بـــه

لنحيـــا عـــلى أمـــل الموعـــد

إذا أدبر قـــالوا غـــدا

فنمسك أنفســـنا للغـــد

نعلّلهـــا خشيـــةً أن تفيـــض

ولم تتنفس عـــلى الأكبُـــد

فيـــا روضـــة الحُسن رفّـــافـــة

ويـــا ظِـــلّ فجرِ الحيـــاة النـــدى

إذا انفسح البعـــد مـــا بيننـــا

وعهـــدُك بـــاقٍ، فـــلم تبعـــدى!

ومـــا بسطـــة القلـــب بـــين القلوب

إلا كفوتِ يـــدِ من يـــد

وهذه النغمة الشجية تذكرنا بمقطوعة معروفة لإبراهيم ناجي على بعد ما بين المقطوعتين في مستوى العصرية وحدّة الرومانسية وبراعة التجسيم - ومنها قوله[2]:

(١) الديوان ص٥٧.

(٢) وراء الغمام ص٦٠.

إن عـدْتَ أو أخلفـت لم تعـدِ
أنـا إلـفُ روحِـكَ آخرَ الأبدِ
ظمـأ عـلى ظمـأ عـلى ظمـأ
ومـواردٌ كُـثـر، ولـم أرد
مرّ الظـلام وأنـت لي شجن
وأتـى النهـار وأنـت في خلـدي
لا يسمـع البحـر الغضـوب إلـى
شـاكٍ ولا يصغـي إلـى أحـد
كم لاح لي حرب الحيـاة عـلى
أمواجـه المجنونـة الزبَـدِ
ورأيـت طيـف الضنـك مرتسماً
فـي عـاصف الأنـواء مطـرد
في الليـل مـدّ رواقـه وثوى
كجواتـح طُويـت عـلى حسد
قـبر مبـاهجـه بـلا عـدد
لِفتًـى متـاعبـه بـلا عـدد!

وللشاعر نشيد طريف أسماه « نشيد الفلاحة المصرية » تسمّح فيه - كما ذكرنا - في لغته وعبارته ليحاكي لغة الفلاحة الساذجة ونشاطها اليومي المألوف، وهي تجربة - إذا حكمنا عليها في مجالها ولم نقسْها بمعايير الشعر العامة - تبدو رائدة في هذا الاتجاه. ولعلها تذكّرنا - على اختلاف أيضاً في الدرجة والمستوى - ببعض قصائد عند الشاعر الوجداني المصري محمد عبد المعطي الهمشري، يصف فيها المشاهد المألوفة في الريف ملتفتاً إلى تلك « اللقطات » الصغيرة الطريفة محاولاً - قدر الطاقة - أن يقترب من لغة الحياة مع شيء من الدعابة نجدها كذلك في نشيد الرافعي:

الفجر قـد غبّر ثم لاحـا
والـدّيـك قـد أذّن ثم صـاحـا
وأطلقـتْ حمامـتي الجنـاحـا
والكلـب بـالبـاب غدا نبّاحـا

واشتاقت البهائم السراحا

هيا إلى غيطك.. سُقها.. حا. حا

أروحُ والجارة نملا الجرّه

نمرّ بالغيط القريب مره

نرى الهنا والفرح والمسره

يا رَبّ لا تُنزل بنا مضرة

واكتب لداري العز والأفراحا

هيا الى غيطك.. سقها.. حا. حا

البنت يا مولى الدُّعا المجابِ

احفظ عليها صحّة الشبابِ

وافتح على أولاديَ الأحباب

من راح للغيط وللكُتّاب

ذا يقرأ الغيط ، وذا الألواحا

هيا إلى غيطك.. سقها.. حا. حا

يا نخلة الغيط احذري الغرابا

يا نعجة الغيط احذري الذئابا

يا صاحب الغيط احذر العذابا

من الرّبا ، والفقرَ والخرابا

إن الربا ليس لنا مباحا

هيا إلى غيطك.. سقها.. حا. حا

إلى آخر النشيد.

وقد كتب الرافعي ، غير مقدمات دواوينه ، كثيراً من المقالات عن الشعر يدعو في بعضها إلى نبذ الصور الشعرية القديمة والأعلام والأماكن التي جرى العرف على ذكرها في الشعر العربي ، وهو بدعوته النظرية وبما لحظناه في بعض قصائده من تجديد في الشكل والروح أحد الذين أسهموا في التمهيد لنشأة الحركة الوجدانية.

كان مطران قد أصبح شاعراً ناضجاً مرموقاً يقترن اسمه عند الناس بنظيريه شوقي وحافظ، حين ظهرت طائفة من الشباب تجمع إلى تفتح الموهبة شغفاً فريداً بالثقافة العربية القديمة وقدرة مبكرة على التزود بذخائر الآداب الغربية في النقد والشعر، وإحساساً واعياً بالتيارات الفكرية والاجتماعية والحضارية الجديدة في مصر، وسائر الوطن العربي حينذاك. وكانت حركة الإحياء وما صاحبها من التفات إلى التراث العربي ومن دراسات أدبية عصرية حول ذلك التراث قد شدت انتباه هؤلاء الناشئين إلى منابع الشعر العربي في عصوره الأولى فأقبلوا عليه يتزودون لمواهبهم الفطرية من اللغة والفن ما هو جدير بأن يصقل تلك المواهب ويسير بها نحو النضج والكمال. ولما كان من شأن تلك المرحلة الحضارية أن تتيح للفرد إحساساً جديداً بذاته وطموحه وعواطفه فقد أحب هؤلاء الشباب من الشعراء القدامى أكثرهم ذاتية وأرهفهم وجداناً وأكثرهم التفاتاً إلى مشاهد الطبيعة ومفارقات الحياة وطوايا النفس، من أمثال الشعراء العذريين وابن الرومي والمتنبي والشريف الرضي وأبي العلاء.

وكانت الحياة الأدبية حينذاك تحفل بالنصوص الأدبية المترجمة عن الآداب الغربية في الشعر والقصة، وبالدراسات النظرية عن الأدب وفنونه، وكان الاحتفال بتعلم اللغات الأجنبية منذ أوائل القرن التاسع عشر قد بدأ يؤتي ثماره وأصبحت السبيل ميسورة أمام الطامحين إلى الاطلاع على الآداب الغربية في مصادرها الأولى. وكانت هذه الطائفة من الشباب من أشد الطامحين إلى ذلك الاطلاع فأقبلوا على الشعر الأوروبي ينتقون منه ما يوافق مزاجهم النفسي وطبيعة النقلة الحضارية التي كان يجتازها مجتمعهم، فلم يحفلوا كثيراً بآثار الاتجاه الواقعي الذي كان قد بدأ يسود الأدب الأوروبي منذ منتصف القرن التاسع عشر، بل تخطوه عائدين إلى آثار النصف الأول من ذلك القرن حيث ازدهرت الرومانسية وأثمرت تراثاً بديعاً من الشعر والقصة وأعلاماً خالدين من الشعراء، من أمثال وردزورث وكوليردج وبيرون وشيلي وكيتس وهوجو ولامرتين وموسيه وغيرهم. وإذا التفت بعضهم إلى آثار من النصف الثاني لذلك القرن فقد كانوا يلتفتون إلى بقايا الاتجاه الرومانسي عند بعض الشعراء والقصاصين.

وكذلك التفت المترجمون حينذاك إلى الأعمال الروائية ذات الطابع الرومانسي في موضوعها وشخصياتها وصورتها الفنية، فترجم حافظ إبراهيم رواية البؤساء لفيكتور

هيجو، وترجم المنفلوطي ماجدولين والشاعر وبول وفرجيني وغيرها.

وعرفت الحياة الأدبية من هؤلاء الشباب طائفة استطاعوا أن يشقوا لهم طريقاً جديداً في الأدب العربي، ويزودوا بآرائهم في الأدب والنقد، وبما نظموا حينذاك من شعر، آفاقاً جديدة مهدت لظهور الحركة الوجدانية وازدهارها بعد ذلك بسنين. وأبرز هؤلاء الشباب ـ كما هو معروف ـ شكري والعقاد والمازني ثم أحمد زكي أبو شادي.

وقد أفاض الدارسون الحديث عن دور هؤلاء الشباب في تجديد الشعر العربي، وفي ريادة الحركة الرومانسية بوجه خاص، لكنهم اعتمدوا ـ في الأغلب ـ على الآراء النظرية عند هؤلاء الرواد وما وجّهوه من حملات نقدية إلى بعض من عَدّوهم ممثلين للاتجاه التقليدي أو عائقاً في سبيل ذيوع دعوتهم وأعمالهم الأدبية بين الناس، فإذا تناولوا شعرهم بالدراسة تناولوه متأثرين بهذه الريادة النظرية، فحمّلوه فوق ما يحتمل من التجديد والتأثير.

والحق أن من يدرس شعر هؤلاء الرواد دراسة فنية فاحصة بعيداً عن التأثر بآرائهم النظرية في الشعر، يجد تفاوتاً كبيراً لديهم بين النظرية والتطبيق.

ونودّ أن نقتصر هنا في مجال المقارنة على ما جاء فيما كتبوه من مقدمات لأعمالهم الشعرية الأولى متجاوزين كتابات كثيرة أخرى لهم نشروها في الصحف والمجلات، إذ ترتبط النظرية ـ في تلك المقدمات ـ بالتطبيق، في قصائد هذه الدواوين، ارتباطاً وثيقاً وتشير إلى ما رأوا أنهم أنجزوه من تجديد في تلك القصائد.

وأغلب ما جاء في هذه المقدمات يدور حول طبيعة الشعر واتصاله بالوجدان وتصويره للحظات النفسية والمزاوجة بين عواطف الشاعر ومظاهر الطبيعة، والنظر في أمور الحياة والناس نظراً عصرياً يقوم على البصيرة النافذة والإدراك الوجداني الشخصي. ويتفرع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشعر وتتحدث عما تقتضيه تلك النظرة الوجدانية الذاتية من وحدة في الموضوع وتماسك بين أجزاء القصيدة واستخدام لمعجم شعري جديد وصور شعرية حديثة.

وأولى هذه المقدمات مقدمة كتبها العقاد لديوان المازني الأول (عام ١٩٠٩) يقول فيها مشيراً إلى موقف الشاعر الذاتي وإدراكه للطبيعة والبيئة والعصر: «فالشعر العربي قد اتخذ له في كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر. وهذه الطريقة العصرية لا تشبه طريق البداوة، ولا هي في شيء من طريقة الدولة العربية، ولكنها طريقة يمليها عصر

تغير فيه محلُّ الإنسان من بيئته ومجتمعه، وخلعت فيه الطبيعة أمام عينيه ثوباً بعد ثوب حتى وقفت بالمجَسَّد بين يديه، فظهر له ما كان خافياً وازداد توقه إلى استطلاع ما لم يبدُ، وكان فيما بدا له مقابحُ ومحاسن، كان سابقُ ظنّه بها غيرَ ما عاينه منها. فلو أن شعراء المذهبات بعثوا اليوم من أرماسهم لما نظموا حرفاً واحداً من مذهباتهم، ولكانوا في المذهب العصري أشد من أشد دعاتنا غلوا في الدعوة إليه »[١].

ثم يتحدث الكاتب عن طبيعة ذلك العصر ملتفتاً إلى جانب من أهم جوانب الرومانسية في مرحلة الانتقال الحضارية حين يقف المرء موزعاً بين ماضٍ تشده إليه نشأته وتقاليده وذكرياته، وحاضر يدعوه إلى أن يحيا عصره بكل ما فيه من جديد، بعضه يثير الألم وبعضه يبعث إلى التطلع، وبين الألم والأمل يحتدم الشك والقلق: « ... ولا يعسر على النّدس البصير أن يلمس مسحة القطوب للحياة في أسِرّة الشاعر العصري الحديث، ويتفرس هذا القطوب حتى في الابتسامة المستكرهة التي تتردد أحياناً بين شفتيه.. إن كان هذا العصر قد هزّ رواكد النفوس وفتح أغلاقها ـ كما قلنا ـ فلقد فتحها على ساحة من الألم تلفح المطلّ عليها بشواظها فلا يملك نفسه من التراجع حيناً، والتوجع أحياناً. وهذا العصر، طبيعته القلق والتردد بين ماضي عتيق ومستقبل مريب، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن، فغشيتهم الغاشية ووجد كل ذي نظر فيما حوله عالماً غيرَ الذي صوّرته لنفسه حداثة العصر وتقدمه. والشاعر بجبلّته أوسع من سائر الناس خيالاً، فالمثل الأعلى أرفع في ذهنه منه في أذهان عامة الناس، وهو ألطفهم حساً، فألمه أشد من ألمهم، وإنما يكون الألم على قدر بعد البون بين المنتظَر وبينَ ما هو كائن. فلا جرم إن كان الشاعر أفطنَ الناس إلى النقص وأكثرهم سخطاً عليه »[٢].

ويتحدث الكاتب في ثنايا مقدمته عن تحقق هذه النظرة الوجدانية العصرية عند المازني في شكل القصيدة وصورها وألفاظها، مشيراً إلى ما في ديوانه من جديد في معجمه وأسلوبه وشكله وإلى ما في ديوان شكري الأول الذي كان قد صدر قبل ذلك بعام، « من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ».

ويقول العقاد مرة أخرى في مقدمته لديوان شكري الثاني « لآلِيء الأفكار » ـ عام

---

(١) ديوان المازني ص١٣.

(٢) المرجع السابق ص١٧.

١٩١٣ - »[1] - فالشاعر العبقري معانيه بناته، فهن من لحمه ودمه. وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته، فهن غريبات عنه وإن دعاهن باسمه. ولا يثمر شعر هذا الشاعر مهما أتقن التقليد، كالوردة المصنوعة يبالغ الصانع في تنميقها ويصبغها أحسن صبغة، ثم يرشها بعطر الورد فيُشَم منها عبقُ الوردة ويُرى لها لونها ورواؤها ولكنها عقيمة لا تنبت شجراً ولا تخرج شهداً، وتبقى بعد هذا الإتقان في المحاكاة زخرفاً وباطلاً، ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها كشعر هذا الديوان».

ثم يتحدث عما يقتضيه هذا الموقف الوجداني من صور وأسلوب فيقول: «إن شعر شكري لا ينحدر انحدار السيل في شدة وصخب وانصباب، ولكنه ينبسط انبساط البحر في عمق وسكون. قد يعسر على بعض القراء فهم شيء من شعر شكري، فهؤلاء هم الذين يريد أكثرهم من الشاعر أن يخلق فيهم العاطفة التي بها يفهمونه، وليس ذلك مما يطلب منه. ولو حاوله لأفسد شعره بالتعمل والزيادة. ومن أدب المبتدئين من الشعراء أن يتوخوا في كلامهم الشرح والإسهاب والتفصيل، ظناً منهم أن ذلك يزيد معانيهم جلاءً ويقربها من إحساس قرائهم. وليس أبعد من هذا الظن عن الصواب، فإن العواطف لا تتأثر بالإطناب وإنما هو مما يتوسل به إلى إفهام العقول وإدخال المعاني إلى الأفكار.. قال لي بعض المتأدبين إن شعر شكري مشوب بالأسلوب الإفرنجي، وأنا لا أعلم ماذا يعني هؤلاء بقولهم الأسلوب الإفرنجي والأسلوب العربي. فإن المسألة على ما أعتقد ليست مسألة تباين في الأساليب والتراكيب، ولكنها مسألة تفاوت في جوهر الطبائع، واختلاف بين شعراء الإفرنج وشعراء العرب في المزاج كاختلاف الأمتين في الملامح والسحناء».

ويقول شكري مقدماً الجزء الثالث من ديوانه «أناشيد الصبا» - عام ١٩١٥ - مؤكداً شأن الوجدان رابطاً بين الشعر والطبيعة، مشيراً إلى ما يقتضيه ذلك من مزاوجة بين المضمون النفسي، والشكل الفني[2].

«... فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر. ولا أعني بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع، فإنّ شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب وذكاء وخيال

---

(١) ديوان شكري ص١٠٤.
(٢) الديوان نفسه ص٢٠٩.

واسع ، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها . . والحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفنّه الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها . . . والشاعر الكبير هو الذي يتعرف كيف يقتبس من هذه الحالات أنغامها ويصوغها شعراً ، وهو الذي عواطفه مثل عواطف الوجود ، مثل الأمواج أو الرياح أو الضياء أو النار أو الكهرباء » .

ويقول مرة أخرى في مقدمته للجزء الرابع « زهور الربيع » - عام ١٩١٦ - مشيراً إلى الشاعر : « . . . ولكنه اليوم رسول الطبيعة ترسله مزوّداً بالنغمات العذاب كي يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها نوراً وناراً . فعِظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة ، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة . فإذا أردت أن تميز بين جلالة الشعر وحقارته فخذ ديواناً واقرأه ، فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة ، مثل النجم أو السماء أو البحر ، فاعلم أنه خير الشعر . وأما إذا رأيته وأكثره صنعة كاذبة ، فاعلم أنه شر الشعر . فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحاً لكلمات النفس وتفسيراً لها . . فالشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم . . وقد أصبح الشعر عندنا كلمات ميتة ليس تحتها طائل معنى ، يحسب الناس أنه إذا أخذ من النحو والصرف والعروض كفاية ، وأصاب من طرف الشعر غاية فقد أجاده . وإنما الشعر كلمات تخرج من النفس بيضاء مشبوبة »[1] .

وإذا نظرنا إلى الدواوين الأولى لهؤلاء الشعراء على ضوء دعوتهم النظرية رأينا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا ما يتصل من تلك الدعوة بالتجربة الشعرية وموقف الشاعر من الحياة والطبيعة والنفس والمجتمع ، فقصروا شعرهم على التعبير عن وجدانهم وتجاربهم العاطفية وتأملاتهم في نفوسهم وفيما حولهم من طبيعة ، عازفين عمّا كان يشارك فيه كبار الشعراء حينذاك من مواكبة لوقائع السياسة وأحداث المجتمع . أما ما يتصل بالمقومات الفنية للشعر من معجم وبناء عبارة وصورة وأسلوب وإيقاع عام فقد ظلوا عاجزين عن تحقيق ما دعوا إليه من مفهوم جديد للمجاز والتشبيه واللغة الشعرية ، بحيث يبدو التفاوت كبيراً بين « المضمون » النفسي والوجداني لأشعارهم ، و« شكل » تلك الأشعار وسماتها الفنية .

ونلتقي في شعر هؤلاء الشعراء بصورة الشاعر المعهودة في الشعر الرومانسي الأوربي وشعر الاتجاه الوجداني العربي بعد ذلك ، فنراه عند هؤلاء الرواد وجداناً مرهفاً وفكراً

---

(١) الديوان نفسه ص٢٨٧ - ٢٨٨ .

متأملاً وكأنما خُلق من طينة غير طينة البشر، فهو أحياناً يرثي لنفوسهم المعتمة ووجدانهم الغافل، وأحياناً يستعلي عليهم فيرميهم بأنهم أدنى من أن يقدروا ما في شعره من « فن وإحساس »، ويفر من ضلالهم إلى عالمه النفسي أو إلى مجال الطبيعة والحب متخذاً منهما ذريعة لتصوير ما يحتدم في وجدانه من مشاعر الطموح إلى المثل العليا أو الإحساس بالخيبة والوحشة والقلق.

ويعبر شكري عن سعي الشاعر وراء المثل في قصيدة قصصية قصيرة بعنوان « الشاعر وصورة الكمال »(١) يصوِّره فيها عاشقاً مفتوناً بتلك الصورة المثالية التي ينشد بلوغها، هاجراً من أجلها أترابه ساعياً خلفها فوق هام الجبال حتى يلقى مصرعه « قتيلاً للأماني الطوال »:

لم يعشق الغِيدَ ولكنه
هام ببكر من بنات الخيالْ
صورة حسنٍ صاغها لبُّه
وحدُّها في الحسن حدُّ الكمال
فصار كالطفل رأى بارقاً
هاج له أطماعَه في المحال
يمدُّ نحو النجم كفاً له
ويحسب النجم قريب المنال
فأينما سار تراءت له
كما تراءى خادعاً لمعُ آل
فسار يقفو إثرها هائماً
والمهتدى بالوهم جمُّ الضلال
وهمَّ أن يمسكها جاهداً
بين ذراعيه بأيدٍ عِجال
ما زال يعدو جهده نحوها
حتى هوى من فوق تلك التلال

(١) الديوان ص١٣٠.

فرحمة الله عـــــــــــلى شاعرٍ

مـــات قتيــلاً لــلأمـــاني الطوال

ويصور حظه من الحياة على النحو الرومانسي المألوف فيقول[1]:

إن أكن عـائشاً فعيشُ عليـلِ النفس

– يـذوي مثـل الرجـاء العقيـم

الهوى والحيـــاة واليـــأس والحزن

– وريـــبٌ من الزمـــان خصومي

ويقول جامعاً بين الاستعلاء والشكوى[2]:

لا أبتغي الجاه، أسعى نحوه ضرعاً

جزاءَ شعريَ، إن الجـاه يسعـى لي

قـد ناهضتني خطوب كلما عصفت

عَفَتْ عـلى أمـلي كـالمنزل الخـالي

حـــتى كـــأن فؤادي منزل خرِبٌ

مهـــدّم بـــين آثـــار وأطـــلال

إنـــا لفي زمن عيش الأديـــب بـــه

عيش الجناة، سقيم الوجه والحـال

ويقول مرة أخرى فاخراً بشعره الوجداني الذي يتجنّب ما يخوض فيه كبار الشعراء التقليديين من سياسة ومناسبات ووصف مخترعات، مهاجماً ما يراه عند معاصريه من غفلة عن حقيقة الشعر وصلته بالحياة[3]:

ولو سَفُلْـــتُ إلى حيـــث القريـــضُ لَقـــاً

بـــين الأثـــافي وربـــع المنزل الفـــاني

ولو سفلـــت فقلـــت الشعر في خـــبرٍ

من السيـــــاسة في زور وبهتـــــان

---

(1) الديوان ص١٥٤.

(2) الديوان ص١٥٧.

(3) الديوان ص١٦٤.

ولو سفلت فقلت الشعر مبتذلاً
في وصف مخترع أو ذمّ أزمان

لقيل : نِعْم لعمري أنت من رجل
جمّ المحاسن من صدق وتبيان!

وإنما الشعر تصوير وتذكرة
ومتعة وخيال غير خوّان

وإنما الشعر إحساس بما خفقت
له القلوب ، كأقدار وحِدثان

ونرى الصورة نفسها عند المازني ، مزيجاً من الاعتزاز والشكوى والسعي وراء المحال ، في قصيدة بعنوان : « مناجاة شاعر »[1] :

يا شاعر النفس كم أبكاك مصرعها
لقد بكيت على خرقاء مضياعِ

آذاك دهرك حتى لست تحفله
فما تبالي بإخماص وإشباع

إنا شبيهان في شجو وفي ظَلَعٍ
وراء نجمٍ من الأحلام لمّاع

يَسُكُّ صوتُ المنى سمعي وتومض لي
ثغورُها عن بديعٍ جدّ خدّاعِ

فأنثني غير مخدوع ؛ وكم فتنت
لبى الأماني بإيماء وتلماع

لله صرخة وجدٍ أنت مرسلها
ضاعت عليك بواد غير ممراع

وما بهم صَمَم ، لكنهم جهلوا
معنى النداء ، فضلوا وجهة الداعي

أما العقاد فيرسم للشاعر صورة مماثلة لما رسم صديقاه : هي أيضاً مزيج من الشكوى

(١) ديوان المازني ص٥٧ .

والطموح وخيبة الرجاء عند المعاصرين ، فيقول من قصيدة بعنوان « حظ الشعراء »[1] :

ملـوكٌ فـأمّـا حـالـهم فعبيـدُ
وطـيرٌ ولـكـنّ الجـدود قعـودُ
أقـاموا عـلى مـتن السحـاب ، فـأرضهم
بعيـد ، وأقطـار السماء بعيـد!
مجـانـين تـاهوا في الخيـال فودّعوا
رواحـة هـذا العيش وهو رغيـد
ومـا ساء حـظ الحـالمـين لو انهم
تـدوم لهـم أحـلامـهم وتجـود
بني الأرض كم من شاعر في ديـاركم
غبـين ، وغـبن الشاعرين شديـد

ومن ملامح النزعة الوجدانية عند هؤلاء الشعراء الثلاثة التفاتهم إلى مشاهد في الطبيعة اتخذها الشعراء الأوربيون الرومانسيون من قبل رموزاً لعالمهم النفسي وخلعوا عليها كثيراً من مشاعرهم الذاتية ، كما وجد فيها شعراء الحركة الوجدانية العربية ملاذاً من غربتهم بين الناس وذريعة للتنفيس عما يجيش في صدورهم من عواطف . فالبحر عند هؤلاء الشعراء - ومعه الصحراء عند الوجدانيين العرب - رمز للأسرار والامتداد والأبد ، تتداولهما أحوال من الثورة والهدوء ومن الكدرة والصفاء تمثل أحوال النفس وتقلب الوجدان ، وفي رحابهما من الجمال والاعتزال ما ينتزع الشاعر من معترك الحياة والناس إلى مجالي التأمل والاستشراف والذكريات .

والليل - مفرداً أو مقروناً إلى البحر أو الصحراء - مجال آخر يبث الشاعر في سكونه وظلمته - كعادة الشعراء منذ القدم - حزنه وغربته وحبه الضائع وآماله المفقودة بعيداً عن أعين الناس .

ونلتقي في ديوان شكري الأول بقصائده « خطرات في المساء ، حنين الغريب عند غروب الشمس ، الحب والليل ، طول الليل » . وفي ديوانه الثاني بقصائده « صوت الليل ، وصف البحر » وفي ديوان العقاد بقصائده « فرضة البحر ، على شاطىء بحر الروم ، الليل والبحر ، إلى جار بحر الروم ، على شاطىء البحر ، سوانح الغروب ، خواطر

(١) ديوان العقاد ص٨٥ .

الأرق ، وقفة في الصحراء ، البدر في الصحراء » . وفي ديوان المازني « البحر والظلام . وخواطر الكلام » .

وينفصح هؤلاء الشعراء عن رموز البحر ودلالاته وصلته بالنفس والحياة والزمان في كثير من قصائدهم ، ويستمدون من صوره كثيراً من تشبيهاتهم وصورهم المجازية . من ذلك قول شكري مخاطباً البحر :

وأنت شبيه الدهر ، لا الدهر هارم
ولا أنت منقوص ولا أنت خاسرُ
ويصطخب الآذيُّ فيك كأنما اصطخابك
- من حكم المنيّة ساخر
أخفْقٌ وإعصار ودفع وهبّة
كأنك حيٌّ نابض القلب شاعر!
فريحُك أنفاس وموجك نابض
كنبض قلوب أعجلتْها البوادر
خلوتَ من السمّار : كالبيد ، وامّحت
معالمُ لا تُبقي عليها الأعاصر

وكما يربط شكري في بيته الأخير بين البحر والصحراء كذلك يفعل العقاد في مطلع قصيدة له عن الصحراء فيقول :

هضابك ، أم هذي أوَاذِيُّ عَيْلمِ ؟
وهل فيك من وِرد لغير التوهّمِ

ثم يربط بينها وبين الدهر كما ربط شكري بين الدهر والبحر فيقول :

صحاري من الدهر النسيح جديبة
كعهدك لم تعبس ولم تتبسّم

ويعقد المازني الصلة بين القلب واليمّ في عمق كل منهما واضطرابه فيقول :

القلب يمّ لا قرار له
جمّ العواطف مزبد القُنَنِ
لكنّ في أغواره دُرراً
ولآلئاً أبقى من الزمن

ويجمع العقاد بين الليل والبحر في مقطوعة يتجلى فيها - على قصرها - الموقف الرومانسي من الحياة والناس، وذلك في قوله(١):

غربَ البـــدرُ؟ أم دفـــين بقـــبرِ
وهوى النجم؟ أم أوى خلـــــف سترِ؟

ضل هـادي العيون واحلَوْلَك الليـل
- فــلا فرقَ بـين أعمـى وهِـرّ

مـاج حـتى كـأنمـا يصـدم البحر
- بمـوج مـن بحـره مسبكـر

وترى البحر، تحسب المـاء حـبرا
وكـأن السماء أعمـاق بحر

ظلمـات تحيـط بـالطرف أنّـى امتدّ
- لم يغـدُ مـدُّه قيـد شبر

ولهـذا الظـلامُ خـير من النور
- إذا كنـت لا ترى وجـه حرّ

هـا هنـا أطلـق العنان لأشجاني
- وأبكـي نفسـي وأنشـد شعري

والحق أن هؤلاء الشعراء قد أكثروا من الحديث عن البحر والصحراء حتى أصبح كل منهما يكاد يكون بديلاً لنفس الشاعر والحياة أو تكون نفس الشاعر والحياة معادلين لهما. ومن ذلك قول المازني:

وصـرتُ أنـكـر أيـامـي وينكـرني
صفو اللـذاذات من قصـفٍ وإصبـاءِ

إذا سمعـت لريـح الليـل زمزمـة
حسبتهـا نـادبـاً ألحـان سرائي

كـالبحر نفسيَ، لا مـأوى ولا سكن
ولا قرار لهـا، من فرط ضوضـائي

---

(١) الديوان ص٧٣.

أقول في الصيـــف : ويـــلي من سمائمه
وفي الشتـــاء : ألا بعـــداً لمشتـــائي

وقوله :

مـا كـان ذلـك ظنّي بـالحيـاة ، ولا
قـدّرت أن تجلـب الآفـاتِ أذهـانُ
ولا توهّمـــت أن النـــاس كلهمُ
في السر والجهر غِيـــلانٌ وذؤبـــان
وأنـــني موجـــة في زاخر لجِـــب
من الورى مـا لـه ، كـالبحر ، شطـآن
بحر ، كمـا شاءت الأقـدار ، مصطخـب
أصـمّ ليـس لـه بـاللّـين إيـذان

ويقول خليل شيبوب ، أحد معاصري هؤلاء الثلاثة ، من مقطوعة نظمها عام ١٩٢٥ بعنوان « البحر مرآة الحياة » ، وإن غلب على قوله طابع النظم :

أرى البحر مرآة هـــذي الحيـــاة
فهو يحـاكي مـداهـا اتساعـا
وأبعـــاده مثـــل أبعـــادهـــا
يضيـق عـلى الفهم أن تستطـاعـا
ويصفـو وتصفـو ، فمحـض سـرور
يـروق الـورى منظـراً وسمـاعـا
وإن كَـدُرا فشقـاءُ العنـاصر
مثـلُ شقـاء النفوس نزاعـا
وتغتـال سفر الوجود خـداعـا
ويغتـال سفر السفـين خـداعـا
فـلا هي هـابـت عليهـا حصونـا
ولا هو هـاب عليهـا شراعـا

وقد أفاض الوجدانيون في الحديث عن البحر بعد أن ازدهر التيار الوجداني حتى اتخذ طابعاً رومانسياً واضحاً ، وصوروه في كثير من التجسيم البديع ، الذي سنعرض له

بعد، ورمزوا به كذلك إلى الوجدان والحياة، كما في قول علي محمود طه من قصيدة بعنوان «على الصخرة البيضاء»[1]:

على الصخرة البيضاء ظللي الدجى
أسِرّ إلى الوادي نجيّة شاعر
سمعت هدير البحر حولي، فهاج بي
خوالج قلب مزبد اللُّج هادر
ألا ما هذا البحر غضبان مثلما
تنفس فيه الريح عن صدر ثائر

وقوله أيضاً من قصيدة بعنوان «الى البحر»[2]:

لي وراء الأمواج يا بحر قلب
نازح الدار ما له من مآبِ
أنا وحدي هيمان في لجّك الطامي
غريق في حيرتي وارتيابي
أرمق الشاطىء البعيد بعينٍ
عكفت في الدجى على التسكاب
فسواء في مسمعي من ذراه
صدحة الطير أو نعيق الغراب
وسواء في العين شارقة الفجر
- أو الليل أسود الجلباب
بَيْدَ أني أحس فيك شفاء
من سقامي، ورحمة من عذابي!

ويربط الشاعر كسابقيه بين البحر والصحراء فيقول من قصيدة بعنوان «صخرة الملتقى»[1]:

صخرة لا تجلّ في الكائنات
غشيتها جلالة الآبدات

---

(١) الملاح التائه ص٧٢.
(٢) الديوان نفسه ص١٨٩.
(١) الديوان نفسه ص١١٥.

جاورتها الصحراء تستشرف اليمّ
وقرَّ المحيطُ جنب الفلاة
أبديّان قد أفاءا إليها
لم تجمّعهما يد الحادثات
وجدا الملتقى عليها فقرّا
بعد آباد فرقة وشتات

على أن الموضوع الأثير عند المازني وشكري كان « الموت » وما يتصل به من معاني الفقد أو التأمل أو التطلع إلى الخلاص. فلشكري قصائد « الجمال والموت ، النساء في الحياة والموت ، ضوء القمر على القبور ، صوت الموتى ، الموت والتخيّل ، الحب والموت ، بين الحياة والموت ، شاعر يحتضر ». وللمازني « فتى في سياق الموت ، أحلام الموتى ، الوردة الذابلة ، بعد الموت ، قبر الشاعر ، الشاعر المحتضر ، الأزاهير الميتة ، الموت ثمرة الحياة ، العقل والموت ». ولا يخلو ديوان العقاد من قصائد في هذا المعنى مثل « كأس الموت ، أحكام الموتى ، الموت في الكرى ».

وفي بعض هذا الشعر نغمة رومانسية شجية تضرب على الوتر المألوف ، من حديث عن مصير الإنسان المحتوم ، لكنها لا تصل إلى حد القتامة ، والمرارة التي نجدها في بعض أشعارهم الأخرى ، بل يظل الموت فيها مجرد « ملجأ » من أوصاب الحياة وأثقالها كما يلجأ الرومانسي إلى الليل أو البحر أو الصحراء ، ويمتزج فيه الأسى بالحب ، وكأنه ضرب من ضروب الفقد المألوف في الحياة. من ذلك قول المازني . وهو أحدُّهم شعوراً بهذه المعاني وأكثرهم توفيقاً في التعبير عنها ، من قصيدة بعنوان « العاشق والمعشوق »[1] :

... شبابك ريّانٌ وروضك ضاحك
وأنت بتحقيق الرجاء قمينُ
ولكنني ماذا أرجّي؟ ولم يَدَعْ
ليَ الدهر إلا مهجة ستحين!
ثقلتُ بأعباء الحياة وهضّني
مسالكُ عيشٍ كلهنَّ حُزون

---

(١) الديوان ص١٥٦ .

وما نظميَ الأشعارَ إلا عُلالةً
لَوَ أنّ سُلوّاً بالقريض يكون!

وما هي إلا برهة ثم ينثني
يكرّ مضيضٌ في الحشا وحنين

فصبراً طويلاً، إنما هي رقدة
وتذهلني عمّا لقيت منون

وصبراً جميلاً يا سمير[1]، ففي غدٍ
تسلّيك عن سحر الجفون جفون

تهيم بهذي، ثم تسلو بغيرها
ويُصبيك من بعد الجبين جبين

فوطّن على السلوان نفسك، إنني
خبير بأدواء القلوب طبين

ستعلم أن العيش حلم، وأننا
نيام، ولو مدّ الرقاد سنون

وأنا كأهل الكهف نصحو وما نعي
فتيلا، ولو أن الرقاد قرون!

ويربط المازني بين رغبته في الخلاص بالموت، وعشقه الطبيعة والحياة وأغانيه للحب والجمال، كما ربط مالك بن الريب التميمي من قبل - على اختلاف الروح والعصر - بين موته، والفروسية وحب الأهل والوطن. وهو بهذا الوصل يؤكد ما ذكرناه من أن الحديث عن الموت لا يعني أن الشاعر يرجوه حقاً، لكنه مجرد تصوير حاد للرغبة في الخلاص، على نحو ما، لا يزال الشاعر مشدوداً فيه إلى الطبيعة والحياة. ومن ذلك قوله من قصيدته «الشاعر المحتضر»[2].

.. فيا مرحباً بالموتِ يثلج بردُهُ
فؤادي، وينسيني طويل عنائيا

---

(١) يخاطب الشاعر صديقاً له سهر يشكو له ما يلقى من وجد، ويحاول الشاعر أن يصرف عنه همه بهذه الأبيات.

(٢) الديوان ص١٦٤

تموت مـــع المرء الهموم ، ولن ترى
ككأس الردى من غلّة العيش شافيا
ولست عـلى شيءٍ بـآسٍ ، وإنـني
لأهجرُ ظهر الأرض جـذلان راضيـا
ومـا طـال عمري ، غير أن لواعجا
أطلن عنـائي فـاجتويت مقـاميـا
أهـابَ بنـا داعي الردى فـترحموا
وقولوا : سقـى الله القلوب الظواميـا
وقُم ودّع الأرضِـين عـني فـإنـني
بقيـد الردى المحتوم ، إلا لسانيـا
وقـلْ لجبـال عـاريـات مخوفـة
تخـال مواههـنّ للجنّ واديـا
ألا أطلقي لي صوتـه والأغـانيـا
وغنّي بذكراها الشجون النواميا
ألم تـعِ عنـه جنّـة عبقريـة؟
فقـد كـان يغشى مثلهن الفيـافيـا
وكيـف يؤدي مـا وعـاه سماعهـا
ومـا تحسن الجِنّانُ إلا التعـاويـا!
وقل يا عيون الزهر غُضي وأطرقي
قضى عـاشق أجلي العيون الروانيا
لقـد كـان في روض الجمال خميلـة
سقتها دموع الحب لا الطلّ ساريا
فـأعطشتِهـا حـتى تصوّح عودُهـا
وألوي بهـا عصـف الريـاح سوافيـا
لقـد أفردتْـه نفسُه بـين قومـه
فعـاش خيـالا بينهم مـترائيـا
ومـا كـان إلا قوة أحـدقـت بهـا
حوائل ضعفٍ أمرُها ليس باديا

فعـاد ومـا يستطيـع حملاً لساعـة
فكيـف بـأيـام حملن ليـاليـا!
ومـا كـان إلا كـالسحـابـة أُفردت
وقـام بهـا الرعـد الجلجـل نـاعيـا
ومـا كـان إلا موجـة قـد تحطمـت
عـلى سواحـل للعيش كم بـات راغيـا
« ومـا غـالـه موت ، ولا هـاضـه كرى
ولكنْ غَدا من حلم ذا العيش صاحيا
ومـا مـات إلا الموت يـا فجر فـائتلق
وحوّلْ سنــاءً طلَّــك المتـــلاليـــا
ولا غـــاب إلا في الطبيعـــة أُمّـــه
وقِـدْمـا أعـارتـه الضلوع الحوانيـا
فقوموا اسمعوا في هزمة الرعد صوته
وفي سجعة الغرِّيد مـا بـات شاديـا
وفي حيـثما تبـدو لنـا القـدرة الـتي
دعتـه فلبّاهـا ولم يـك عـاصِيـا »[1]

على أن هذا الإحساس الرومانسي بالموت وربطه بمشاعر الفقد العام والفشل في الحياة واليأس من الناس ، يختفي لديهم أحياناً فيتضمن موقفهم من الموت شيئاً غير قليل من الغلظة التي تكاد تبلغ حد المرض ، إذ يتجاوزون التعبير عن المألوف من الإشارة إلى مصير الإنسان فيتخذون من التذكير بهذا المصير أو « التهديد » به - بعبارة أصح - وسيلةً إلى من يحبون . ومن ذلك قول شكري :

.. ستصبح يوماً في الـتراب مجنـدلا
بفيــك وفي العينــين منــك ترابُ
وتُمسي رفـاتـا في الـتراب ذليلـة
يقيء الفـتى من مسّهـا ويصـاب

---

(١) ورد في هامش الديوان أن الأبيات التي وضعت بين علامتي التنصيص للشاعر شيلي.

فخفّفْ قليلا من جفائك واتّعظ

فمـا ينفـع الوجـهَ الأغرَّ شبـابُ

وتختلط في هذه الأبيات غلظة الإحساس بغلظة التعبير ورداءته!. ومن قول المازني وإن خفف من حدته جودة عبارته:

أليس للوجـــد والأسى أمـــد؟

فكــــل شيءٍ أراه ذا عُمُرِ!

يـا ثـانيَ العِطـف، بعـضَ زهوك

ـ إن العيش وِرْد مرنَّـق الصَّـدرِ!

أهونْ بشيءٍ يلقّـــــه كفن

وينطوي في الـــتراب والمَـــدرِ!

على أنهم قد يمضون في بحثهم عن ملجأ من الحياة والناس إلى الطرف المقابل لتمنّي الموت فيجابهون الناس والحياة باستعلاء مسرف فيه كثير من الغرور الأجوف والعاطفة الجامحة، حتى ليظنون الناس «قروداً وكلاباً وديداناً» تستحق آراؤهم أن تضرب بالنعال!!

فـاليومَ أكـبرهُم عنـدي كـأصغرهم

إن الطبيعـة مقيـاسي ومكيـالي

إنّي لأُصغِرُ أرضـاً ليس يعمُرُهـا

من الخـلائـق أنـدادي وأمثـالي!

وقوله:

إنـــا لفي زمنٍ كـــأن كبـــاره

بسوى الكبـائر شأنهـا لا يكبُر

من كـل ذي وجـه لو انّ صفـاتـه

تَبـدى لكـان من الفضيحـة يقطر!

بئس الزمـان! لقـد حسبت هواءه

دنساً، وأن بحـــــاره لا تطهر

وكـأن كـل الطّيبـات يردّهـا

فيـــه إلى شرّ الأمور مـــدبّر

سبــق اللّئـــام إلى ذراه فقهقهوا
إن القرودَ لبـــالتسلّـــقِ أخـــبر!

وقوله:

مــا كــثرةُ المثبتــين الأمرَ تُثبتــهُ
ولا بقلّتهم للحــــــقِّ إيهــــــانُ
فــإنّ ألــفَ ضريرٍ ليس يعــدلهم
بــــالمبصر الفرْد يوم الشك مــــيزان
فــاضربْ بنعلــك دعواهم، فكلهم
خوّاض ليل، وهم في الصبح عُميان

ومن قول شكري:

فلا تنخدع بــالناس عني، فــإنهم
كــلاب ترى أن العواء يزين
أعزّ صــديــق في الخفــاء يكيــدني
وأصــدق صحــبي في الوداد يمــين

وقول المازني:

ضننــت بــاسمــك، حتى لا تــدنّسه
أفواه ذي الناس، إنّ الناسَ ديدان!

ويتجاوز هذا الاستعلاء الشاذُّ الشعورَ بالتفوق والتعبيرَ المألوف في الشعر العربي القديم عن الاعتزاز بالموهبة أو الخلق الكريم، إلى ما يشبه «البلبلة» الوجدانية المحيّرة عند هؤلاء الشعراء من الشباب. ولعلّ ذلك راجع إلى ما أشرنا إليه من أن الوعي بتباشير التطور الحضاري لم يكن وعياً شاملاً ينتظم أغلب طبقات المجتمع وأفراده، بل كان محصوراً في طائفة قليلة من المثقفين. وقد دعا هؤلاء المثقفون من الشعراء إلى لون جديد من الشعر غير أنهم وجدوا أنفسهم في مواجهة تيار أدبي غالب حينذاك، هو امتداد حركة الإحياء، يحول بين دعوتهم والنفاذ إلى عقول الجماهير ووجدانهم وبرغم حملاتهم الضارية على هذا الاتجاه كانوا يشعرون بإقبال الناس عليه وارتباطهم به وإكبارهم لقادته، فاندفعوا يستعلون على الناس في ذلك العصر على هذا النحو الأجوف

الشاذ . وأكّد تلك النزعة لديهم ما كانوا يأخذون به أنفسهم من جدّ في الثقافة، وصلابة في السلوك ترتبط بجانب معروف من جوانب الوجدانية الرومانسية هو استعذاب الألم ومجاهدة النفس عن رغابها ليتحقق للشاعر الإحساس بالحرمان والفشل أو التفوق . لذلك نراهم دائمي الحديث عن العفة والألم والحذر من « اللذات ». ومن أبلغ ما يعبر عن هذا الاتجاه قول المازني[1]:

حقيبة شرٍّ، ذلك الحبُّ، بئس ما
تحمّلنيه في الحياة المقادرُ!
أراه، على لذّاته ونعيمه،
يفاجئنا منه رميضٌ وناعر
وهل تُشتَرى اللذات إلا بضِعفها
من الألم الدامي ومما نحاذر!
وما مطلبي سحر العيون كأنها
إذا لاحت عيني النجوم الزواهر
ولا نضرة الخدّ الأسيل، كأنما
غذته على الدهر الورود النواضر
ولا الثغر إمّا يستدير كأنما
تهيأ للتقبيل، والشوق ثائر
فقد يُحرق اللحظ المضيء ويخنق الأريج
ـ وتُرديك الثغور الدوائر
ولكنما أبغي إذا ثار ثائري
فؤاداً أناجيه وعقلاً أسامر
وقلباً إليه أستريح بدُخلتي
وأفضي إليه بالأسى وأشاور
كما خفقت يوماً على الزهر نحلة
وظلّت تشاكيه الهوى وتسارر

(١) الديوان ص١٥٩ .

ومنه قول العقاد(١):

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح
فكل ما في فضاء الله فرحانُ
إلا المحبّ الذي لا حُبُّه دنس
ولا مودته خِبٌّ وإدهانُ
نفاه عن عُرُس الدنيا شواغله
إن الحِداد عن الأعراس شُغلان

وقوله، وإن غلبت عليه طبيعة النظم:

إذا صاحت الأطماع فاصبر، فإنها
تنام إذا طال الصباح على النَّهَمْ
وقهرُ الفتى آلامَه فيه لذة
وفي طاعة اللذات شيء من الألمْ

وقوله منبّهاً إلى ما لدى الناس من سعي وراء الشهوات يناقض العفة الرومانسية:

هلاّ علمتَ، وأنت زهر مونق
أن الزهور فرائس الحشراتِ!
لا يخدعوك بليّنٍ من قولهم
فاللِّينُ بعض حبائل الحيّات
إنّي ليؤلمني الجمال إذا هوى
فارتدّ بين أبالس وغواة
فاجعل لحاظك كلما صوبتها
رجماً لشيطان النفوس العاتي
واحفظ ودادك لذة ومسيرة
للعارفين بطاهر اللذات

ويرسم العقاد مرة أخرى صورة بالغة في المثالية لعفة الرومانسيين من الشعراء وما تنطوي عليهم نفوسهم من محبة ورحمة فيقول(٢):

(١) الديوان ص٤٢٠.
(٢) المرجع السابق ص٤٤.

إنـــا لمن معشر حـــبُّ الجمـــال لهم
حبٌّ لما كـان في الدنيا ومن كـانوا
ليـأمن الطـيرُ أنـا لا نكيـد لـه
ولا يخـفْ مكْرَنـا وحش وعقبـان
لو تسمع الوُرْق نجوانـا لكـان لها
منّـا غصون نضـيرات وأحضـان
أو كـان يدري حَيِيٌّ النبت عِفّتَنا
لم تُغض منـه بـأيـدينـا أُغيصـان
أو ينظر السائم النـــابي طويّتنـــا
لم تـــألـــف القفر آرام وغزلان
ولا اتقي الحوتُ شراً حـين يبصرنـا
إذا وَقَتْـه شِبـاكَ الإنس قيعـان
يـا ليـت أن لنـا كهفـاً نعوذ بـه
إن راح يفزعهـــا بغي وعـــدوان

* * *

أما تطبيق النظرية عند هؤلاء الشعراء فأوّلُ ما يلفت النظر فيه ذلك الطابع التقليدي الغالب على إيقاع القصيدة وبناء عبارتها وكثير من ألفاظها برغم ما يشيع فيها من بعض مظاهر التجديد، حتى ليشعر المرء أنه قد قرأ تلك « الصيغ » الشعرية من قبل وإن اختلفت الصورة أو المعاني أو الألفاظ. ونريد بالصيغة بناء الجملة الشعرية على نسق معين أو استخدام بعض « التراكيب » اللغوية أو البيانية والمشتقات ذات الوزن المتماثل، مما يحقق إيقاعاً خاصاً للعبارة الشعرية تتعرف عليه الأذن وكأنها قد سمعته مراراً من قبل. وقد يحتذي الشاعر الجملة الشعرية القديمة احتذاءً واضحاً يكاد يشبه الاقتباس، لكنه في أكثر الأحيان يردد « أصداء » ذلك الإيقاع القديم سواء أدرك هذا أم لم يدركه.

وقد كان هؤلاء الشعراء في مطلع شبابهم(١)، وكانوا ما زالوا يزوّدون مواهبهم

---

(١) كان عبد الرحمن شكري عند ظهور ديوانه الاول عام ١٩٠٨ في الثانية والعشرين، وكان المازني عند ظهور ديوانه عام ١٩٠٩ في التاسعة عشرة، وكان العقاد (عام ١٩١٦) في السابعة والعشرين. وكانوا قد نشروا كثيراً من قصائدهم قبل ذلك في الصحف والمجلات.

ـخائر التراث واللغة، ويعجبون أحياناً ببعض ما يقرأون إعجاباً بالغاً تترسب معه قراءاتهم في وعيهم الباطن، وتطفو ـ دون أن يدروا أحياناً ـ إلى ذاكرتهم في لحظة الإبداع، أو يبتعثها الشاعر ابتعاثاً مستعيناً بها على النظم، مقوّياً بها بعض ما في الموهبة الناشئة من عجز، أو متمماً بعض ما في ذخيرته الفنية من نقص.

لذلك يشعر القارىء بشيء غير قليل من التناقض بين آراء هؤلاء الشعراء في الشعر «العصري»، وقوالبهم وأُطُرهم الواضحة التقليد. ويرجع ذلك التناقض إلى يسر الاستجابة العقلية لما يقرؤه الناشىء من أفكار ونظريات جديدة عن الأدب تصادف في نفسه هوى وتتفق مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يعيشها في مجتمعه، وعسر الاستجابة الفنية التطبيقية التي تستلزم وقتاً طويلاً للتجربة والممارسة والخروج من دائرة التقاليد المألوفة وابتكار أساليب شعرية جديدة تعكس قيم تلك الأفكار والنظريات. ومهما يبلغ من تأثر هؤلاء الشعراء الناشئين بما قرؤا حينذاك من بعض الأشعار باللغة الانجليزية، فإن قُصارَى ما كان يمكن أن ينتفعوا به منها هو التأثر بروحها العامة وببعض صورها وأخيلتها، ويبقى عليهم بعد ذلك أن يتدعوا لأنفسهم بالعربية معجماً وعبارات وإيقاعاً جديداً، ويتحرروا من سلطان القديم الذي غُذِيت به مواهبهم ومرنت عليه أذواقهم. ولم يكن ذلك بالشيء اليسير فظلّ كثير من ألفاظهم وبناء عباراتهم وإيقاع شعرهم العامّ شديد الصلة ـ بطابع التراث، حتى فيما ترجموه ترجمة مباشرة من اللغة الإنجليزية.

وحسبنا أن ننظر في ترجمة العقاد لإحدى القصائد ونقارنها بأصلها الإنجليزي لنرى كيف كانت روح الشعر العربي القديم وبناء عبارته وضرورة قافيته تسيطر على الشاعر فتدفعه إلى البعد عن روح النص الإنجليزي والخروج أحياناً على النص نفسه. وقد ترجم العقاد في ديوانه الأول مقطوعة شعرية للشاعر الإنجليزي وليام كوبر عنوانها الوردة، وقدّم لها بقوله «وردة قطفتْها صديقةٌ للشاعر وقدمتها إلى صديقة أخرى فعرضتها هذه عليه تستندي قريحته فتناولها من يدها ثم هزّها فتناثرت أوراقها فندم واستعبر ثم قال ذلك الشاعر الرقيق»[1]:

أتتـني بهـا مَنْ خدُّها مثـلُ لونهـا
مبلّلـــة الأوراق بـــاكيـــة السنّ

---

(١) ديوان العقاد ص١١٤.

جنتْهـا لهـا تِرْبٌ حَصَـان تزفّهـا

إليها، وقد يجني على الورد من يجني

كـأن نـديّ الطـل دمـع أطلّـه

فِراقُ وُرَيـدات صغـار عـلى الغصن

فـأمسكتُهـا خَجْـلى المحيّـا أهزهـا

لتنشط من خوف وتبسم من حزن

فما كـان أقساني! لقد فـاض روحها

وطارت بداداً في التراب إلى الدفن

ولو لطُفَتْ كفّي لفـاحـت وأزهرت

فماشئتمن عطروماشئت من حسن

كـذاك يكون اللّوم طعنـاً وربمـا

حوى بلسما يشفى الجريح من الطعن

وكم راح تعنيـف الشجيّ بروحـه

ألا إن بعض العذل يضني ولا يثني

ولو لمـت في رفـق رأيـت ابتسامـة

تجول مكان الدمع من جانب العين

والترجمة النثرية للمقطوعة هي:

كانت الوردة ـ وقد قدمتها ماري إلى آنا ـ
قد غسلها وابل عابر من المطر
فأثقلها الظل الغزير وأمال رأسها الجميل
كانت قطرات المطر تملأ تُوَيجها وتبلل أوراقها
فبدت لخيال الرائي كأنها تبكي في ندم ما خلّفت من براعم
فوق الشجيرات المزدهرة، حيث نمت
وأسرعتُ فأمسكتُ بها، كما لا ينبغي
نحو وردة كهذه بَلياقةٍ أغرقها المطر
ونفضتُها بعنف، بعنف بالغ.. وا أسفاه!
فانقصفت وهوت إلى الأرض.
وحدثّتُ نفسي أنْ هكذا يقوم العقل الرقيق

بهذا الدور القاسي
غير آبهٍ بأن يَلُوع ويَحْطِم قلبا
قد أسلم نفسه من قبل للحزن.

وفي مقارنتنا بين النص والترجمة لا بد، بالطبع، أن نراعي ما يواجه المترجم من صعوبات في نقل قصيدة إنجليزية إلى شعر عربي، ونذكر ما يمكن أن يضطر إليه من ضرورات. لكننا بعد ذلك نلاحظ ضرورات الأسلوب الشعري التقليدي الذي أخذ هؤلاء الشعراء على أنفسهم أن يغيروه. فمن المألوف في ذلك الشعر أن تُشبّه الخدود بالورود، وهذا ما صنعه العقاد في قوله «أتتني بها من خدها مثل لونها» مضيفاً إلى النص ما ليس فيه وما يخالف طبيعة الشعر الإنجليزي في مثل هذا المقام. ولنتركْ جانباً قوله «باكية السن» نزولاً على ضرورة القافية، لنرى كيف جرى مرة أخرى على عُرف الشعر التقليدي، حين يقيم بناء العبارة وإيقاعها ببعض الصفات، فوصفِ التّرب بلا مبرر بأنها «حصَان» في قوله «جنتها لها ترب حصان». وفي البيت نفسه ينساق المترجم وراء بعض سمات الشعر التقليدي الذي يهاجمه، فيذيّل الشطر الأول بحكمة أو تقرير في قوله «وقد يجني على الورد من يجني». ثم يعود فيصف الوردة بما يخالف الحال النفسية التي رسمها لها الشاعر الإنجليزي فيقول «فأمسكتها خجلي المحيا». ونراه يبني بيته:

كـذاك يكون اللوم طعنـاً وربمـا
حوى بلسماً يشفي الجريح من الطعن

على التمهيد المألوف للقافية بقوله «طعناً» وعلى تذييل الشطر الأول، ونقضه بالشطر الثاني. وكذلك تذييله ونقضه للشطر الأول في قوله:

وكم راح تعنيـف الشجي بروحـه
ألا إن بعض العذل يضني ولا يثني

وليس القصد هنا نقد ترجمة الشاعر، بل تأكيد أن هؤلاء الشعراء - برغم دعوتهم نظرية إلى التجديد - لم يفلحوا في أن يحققوا في أعمالهم الأولى ما دعوا إليه، بالقدر الذي يناسب حدة نقدهم للقديم وكثرة حديثهم عمّا ينبغي أن يكون عليه الشعر الجديد.

وقد ذكرنا أن كثيراً من صيغهم الشعرية تذكّر القارىء بصيغ قديمة قد تتفق في معناها أو تختلف، لكنها تماثل في إيقاعها العام ونظام عبارتها. وفيما يلي بعض هذه الصيغ مقرونة بنظائرها من الشعر القديم:

يقول المازني :

أمـا فتـى صـادق الهوى كـأخي
« شكري » يردُّ الزمـان عن نُوَبِـهْ

أوثـقُ مَنْ تصطفـى وأكرَمُ من
تـأخـذ من عقلـه ومن أدبـه

ويقول أبو تمام :

نرمي بـأشبـاحنـا إلى ملـكٍ
نـأخـذ من مـالـه ومن أدبـهْ

ويقول :

تحدّر حـتى قلـت ليس بمنتـهٍ
وأقصر حتى قلت جفّتْ مصادرُه

ويقول النابغة :

تطـاول حـتى قلـت ليس بمنتـه
وليس الـذي يرعـى النجوم بـآيـب

ومنها قوله :

جرى مـا جرى ثم استقرّ أتِيُّـهُ
وشنّ جمالاً بـارعـاً وجـلالا

وقول دريد بن الصمة :

صبا ما صبا حتى علا الشيب رأسه
فلمّا عـلاه قـال للبـاطـل أبعـدِ

وقوله :

طوى الدهر ما بيني وبينك من هوى
وليس لمـا يطوي زمـانـك نـاشرُ

وقول أبي نواس :

طوى الموت مـا بيـني وبـين محمـد
وليس لمـا تطوي المنيـة نـاشر

وقوله :

نبـذتُـكَ نبـذَ النعـل رثّ قـديمُهـا
وإني عـلى أمثـال ذاك لقـادرُ

وقول أبي نواس أيضاً:

حبست بها صحبي فجدّدت عهدهم
وإني عـلى أمثـال تلـك لحـابسُ

وقوله:

فوطّن عـلى السلوان نفسك إنـني
خبـير بـأدواء القلوب طبـينُ

وقول علقمة الفحل:

فـإن تسألوني بـالنساء فـإنـني
خبـير بـأدواء النساء طبيـب

وقوله:

لا يغرّنـك مـا ترى من أنـاتي
واحتبـائي بـالحـلم والإغضـاء

وقول الشاعر:

لا يغرّنـك مـا ترى من أنـاس
إن تحت الضلوع داء دَويّـا

وقوله:

وإنـي لتعروني لمرآك رجفـة
كما انتفض المذعور والخطب فاغرُ

وقول أبي صخر الهذلي:

وإني لتعروني لـذكراك هزة
كما انتفض العصفور بألله القطرُ

ويقول المازني:

وأول شيء أنـت يجري بخـاطري
وآخر شيء أنـت يُجريـه خـاطرُ

ويقول شاعر الحماسة:

أآخر شيء أنـت في كـل هجعـة
وأول شيء أنـت عنـد هبوبي

ويقول:

يا حُسْنُ كم من أخي حسنٍ كَلِفتُ بـه
قـد سار سَيرك في صـدّ وهجرانِ

ونظيره قول عمران بن حطان:

يا رَوْحُ كم من أخي مثوى نزلتُ بـهِ
قـد ظن ظنّـك من لخم وغسّانِ

ويقتبس المازني اقتباساً مباشراً من امرىء القيس فيقول:

وإنّ شفـائي عـبرة لو هرقتهـا
ولكن جفـني كـالبطون العقـائمِ

بل إنه أحياناً يحتذي صيغاً من بعض المحدثين كما في قوله:

يا روضة من رياض الحسن فاتنة
تموج باليانع النائي وبالداني

وقول اسماعيل صبري:

يـا سرحـة بجوار المـاء نـاضرة
سقـاك دمعي إذا لم يوفِ ساقيـك

ولعلّ المازني كان يحس في شعره بهذا الاحتذاء حين قال وكأنه يعتذر عنه:

لكـل روض نضـير طـائر غَرِد
كـذاك نحن حمامـات وبستـانُ
أكسو قـديمَ أفوافـاً تجـدّده
وبعض ما تكتسي الأشعارُ أكفان

أما شكري فهو من أكثرهم استخداماً لصيغ الشعر القديم واحتذاء لها برغم قوله مشيراً إلى نفسه أو إلى الشاعر العصري الجديد:

فساموه أن يسعى على منهج عفا
قديماً، كما يسعى المقيّد في الأسرِ

ومن نماذج ذلك الاحتذاء قوله:

مللتَ فكان العتبُ مني سفاهة
كـلانـا لـه ممن يمـلّ بـديـلُ

ونظيره قول المعري :

ضحكنا وكان الضحك منّا سفاهة
وحقٌّ لسكان البرية أن يبكوا

وقوله :

لعمرك ما أدري أتلك أزاهر
مفتحة ، أم قد رأيت الأمانيا

وهو نظير قول معن بن أوس :

لعمرك ما أدري وأني لأَوْجَلُ
على أينا تغدو المنية أوّلُ

وقوله :

ذكرت به ليلا كأن نجومه
ثقوب نرى منها الصباح المنوّرا

ونظيره قول المتنبي :

ذكرت به وصلاً كأن لم أفز به
وعيشاً كأني كنت أقطعه وثبا

ومن ذلك قوله :

يكاد يضيء الغيب في مستقرّه.
وميض ابتسام فعلُه صادقُ السحرِ

وقول ابي فراس :

تكاد تضيء النار بين جوانحي
إذا هي أذكتها الصبابة والهجرُ

وقوله :

كفى بنفسيَ داء أنني رجل
أخشى الحياة وأقلي سطوة الأجلِ

ونظيره قول المتنبي :

كفى بجسمي نحولاً أنني رجل
لولا مخاطبتي إياك لم ترني

ويقول شكري :

أُجنّ بالعيش طوراً ثم أبغضه
ما أضيع المرء بين اليأس والأمل

ونظير «صيغة» الشطر الثاني قول الطغرائي :

أعلّل النفس بالآمال أرقبها
ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل

ويقول :

إنّا لفي زمنٍ عيشُ الأديب به
عيش النجاة ، سقيم الوجه والحالِ

ونظيره قول المتنبي :

إنّا لفي زمن ترك القبيح به
من أكثر الناس إحسان وإجمالُ

ويقول :

رُبّ عيش لي في السموات ، غد
ليس عيشٌ من بعده بحميدِ

ونظير صيغته قول الأحوص :

فَخَرتْ وانتمتْ ، فقلت ذريني
ليس جهل أتيته ببديعِ

ويقول :

وكل امرىء في الناس باك وضاحك
وكل يتيم لليتيم نسيبُ

وهو احتذاء لقول امرىء القيس :

أجارتنا أنا غريبان ها هنا
وكل غريب للغريب نسيبُ

ويقول :

ضُرب الأمن والسلام عليكم
وعلينا عرفان وقع البلاءِ

ومن قبله قال عمر بن أبي ربيعة:

كُتب القتل والقتال علينا
وعلى الغانيات جرّ الذيول

ومن ذلك قوله:

فعثرن في أذيالهن تخوفاً
منه، وسوّين المطارف باليدِ
وعدون عدوة خائف متظالع
إن لم يكن متزايلاً وكأنْ قد

وقول النابغة:

أفِدَ الترحل، غير أن ركابنا
لمّا تزل برحالنا وكأن قدِ

وقوله:

إن أكن عائشا فعيش عليل النفس
- يذوي مثل الرجاء العقيم

وهو على صيغة قول المتنبي:

إن أكن معجباً فعُجْبُ عجيب
لم يجد فوق نفسه من مزيد

ويقول أبو نواس:

حامل الهوى تعب
يستخفّه الطربُ
إنْ بكى يحق له
ليس ما به لعب

فيقول شكري:

راحة الهوى تعب
واحتماله عجبُ
لم يدع بنا رمقا
إنّ صدقه كذب

ويقول :

يتيم تقاضاه الهموم حياته
وتُظْميه من طِيب الحياة خطوبُ

ومن قبل قال البحتري :

صريع تقاضاه السيوف حشاشة
يجود بها والموت حُمر أظافره

ويقول :

إن كان حبك أقصى عنك لي أملا
رَحْب المرامي فإن الذكر أدناني

ونظير صيغته قول الشاعر :

ليس الحجاب بمقصٍ عنك لي أملا
إن السماء تُرجَّى حين تحتجبُ

ويقول :

وما اليُتْم إلا غُربة ومهانة
وأي قريب لليتيم قريبُ

ويقول المتنبي :

وما الحب إلا غِرّة وطماعة
يعرّض قلب نفسه فيصابُ

ويقول شكري مستعيراً صورة بدوية قديمة :

هياج كما هاجت قطاة تعلقت
بأحبولة الصياد إذ ليس مهربُ

ونظيره بيتا الشاعر العذري :

كأن القلب حين يقال يغدي
بليلى العامرية أو يراحُ

قطـــاة عزّهـــا شرك فبـــاتـت
تغـــالبـــه وقـــد علـــق الجنـــاح

ويقول شكري:

غــداً يكـثر البـاكون حولي وحولـكم
ومـــا النـــاس إلا هـــالـــك وحزينُ

وهو نظير قول عمر بن أبي ربيعة:

غــدا يكـثر البـاكون منّـا ومنـكم
وتزداد داري من ديـــاركُم بعـــدا

ويقول:

فــلا تعــذلاني بــارك الله فيكمــا
فــإني بهــذا العيش راضٍ وصــابرُ

ويقول مالك بن الريب التميمي:

ولا تعجـــلاني بـــارك الله فيكمـــا
من الأرض ذات الطول أن توسعا ليا

ويقول:

إذا أنـــت لم تـــدر الربيـــع وسحره
ومن يلْقَ ما لاقيت يا قلب يسحر
ولم تعترف بالحب والوجد والصبا
ولم ترَ أثْنـــاء القضـــاءِ المقـــدر
فكن حجراً لا حسّ فيـــه لـــلامسٍ
عـديم الحجي ملقـى بـأكنـاف محجر

ونظيره قول عمر بن أبي ربيعة:

إذا أنـــت لم تعشق ولم تعرف الهوى
فكن حجراً من يابس الصخر جلمدا

ويقول:

ويـا جنّـة الحسن الـتي أنـا آمـل

أمـا من سبيـل إليـك ومنهـجُ؟

ويقول يزيد بن الطثرية:

فيـا خلّـة النفس الـتي ليس دونهـا

لنـا من أخـلاّء الصفـاء خليـلُ

أمـا من مقـام أشتكي غربـة النوى

وخوف العـدا فيـه إليـك سبيـلُ

ويقول:

فليتـك تحلو والحوادث مرة

وليتـك وافٍ والأنـام غوادرُ

وإن نلت منك الود والعطف والرضا

فلست أبـالي أن تـدور الـدوائر

وهو نظير قول المتنبي وأبي فراس المعروف:

فليتـك تحلو والحيـاة مريرة

وليتـك ترضى والأنـام غضـابُ

إذا صحّ منـك الود فـالكـل هـين

وكـل الـذي فوق الـتراب ترابُ

ويقول:

وللريـح هبّـات وللنفس مثلهـا

تغنّي رُخـاءٌ فيهمـا ودَبورُ

ويقول المتنبي:

وللجـدّ أوقـات وللهزل مثلهـا

ولكن أوقـاتي إلى الجـد أقربُ

ويقول:

تروّعـني بـالشوق في كـل طرفـة

إذا ما انقضت لوعات شوق تعيدها

ونظيره قول ابن الدمينة:

من الخفرات البيـــض ودّ جليسُهـــا
إذا ما انقضت أحدوثة لو تعيدها

ومن احتذائه قوله:

أبيـت طوال الليـل أبكي بحرقـة
كأنّيَ ثكلى قد أصيب وحيدها

وهو نظير قول الحسين بن مطير:

ولي نظرة بعـد الصـدود من الجوى
كنظرة ثكلى قد أصيب وليدها

وقد أطلنا إيراد تلك النماذج من احتذاء الصيغ والألفاظ والمعاني لنؤكد ما ذكرناه من مفارقةٍ بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء الشعراء، والحق أنه لا تكاد تمر بالقارىء قصيدة من قصائد شكري في دواوينه الأولى دون أن يذكر ببعض صورها أو عباراتها نظائر لها من الشعر القديم. بل إن قصائد كثيرة في تلك الدواوين تبدو في إيقاعها وقوافيها ومعجمها كأنها «معارضة» لبعض القصائد القديمة، وذلك في غير القصائد التي صرح أنه عارض بها قصائد بعينها، كمعارضته لابن الرومي في قصيدته المعروفة:

أجنينـك الوردَ أغصـانٌ وكُثبـان
فيهن نوعـان تفـاح ورمّـانُ

ومن تلك القصائد التي توحي بالمعارضة مقطوعة له بعنوان «شكوى صديق»[1] يقول فيها:

ومُطّلـبٍ بـالعتـب هجريَ لم أزل
أداريـه حتى عـارضتـه مـذاهبـهْ

يعـالـج منـي بـاسمَ الثغر راضيـا
وأخْـبرُ غِرّا أنكرتـه معـايبـه

أجود بنفسي في هواه سماحـــة
ويبخـل بـالنزر الـذي أنـا طـالبـه

---

(١) الديوان ص٣٣.

وما كل أمر تستقيم صدوره

لمن لم يَرُضْه تستقيم عواقبه

لقد سامني أن أقبل الذلّ ضلّةً

هل الغبن إلا ما تُقِلّ مطالبه

ووكّل بي الإعراض حتى أِلفْتُهُ

وما كل صافي الوجه تصفو مشاربه

سأندب عهداً كنت فيه بغبطة

وهل يرجع العهد الذي أنا نادبه

وليل كإغضاء الحليم ادَّرعته

لأقضيَ أو تنجاب عني غياهبه

وصلتُ به الأوهام حتى كأنّه

يراقبها في مُكثه وتراقبه

والتقليد واضح في هذه الأبيات، في جزالة عبارتها وفي معجمها وإيقاعها، وكأنما هي مزيج من قصيدة بشار المعروفة ومنها بيتاه المشهوران:

إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى

ظمئت، وأي الناس تصفو مشاربهْ

فعِشْ واحداً أو صِلْ أخاك، فإنه

مقارف ذنب مرّة ومجانبه

وقصيدة أبي تمام:

هن عوادي يوسف وصواحبه

فعزماً، فقدماً أدرك النجح طالبه

ويذكّرنا قوله:

وما كل أمر تستقيم صدوره

لمن لم يرُضه تستقيم عواقبه

بقول أبي تمام في تلك القصيدة:

لأمر عليهم أن تتمّ صدورُه

وليس عليهم أن تتم عواقبه

أما تشبيه الليل بإغضاء الحليم فصيغته مأخوذة من قول ذي الرمة:

وليـــل كجلبـــاب العروس ادّرعتـــه
بـــأربعـــة والشخـــص في العـــين واحـــد

ومن مظاهر الارتباط الوثيق بخصائص الشعر العربي القديم عند هؤلاء الشعراء كثرة اعتمادهم على المقابلات في تصويرهم للنزعات النفسية المتضاربة ولما في الحياة من تناقض وما يعتري الطبيعة من تحول. وتتخذ أغلب هذه المقابلات صوراً لفظية يقيم بها الشاعر بناء البيت أو يمهد بها للقافية، دون أن يتلبث عندها ليرسم صورة فنية مركبة أو ممتدة. ولا نكاد نظفر عندهم إلا بقليل من التناقض النفسي الذي يمكن أن يكون مصداق قول العقاد مشيراً إلى الشاعر:

تجمّعـــت الأضـــداد فيـــه، فحكمـــة
وحمق، وقلـــب ذائـــب وجمودُ

ولعل من خير النماذج لتجمّع الأضداد دون أن تكون الألفاظ المتقابلة لدى الشاعر مجرد لبنات في بناء البيت أو تمهيداً لقافيته أو تحقيقاً لإيقاعه قول المازني من قصيدة بعنوان «المناجاة»[1]:

اللـــه في كلِـــف الأحشاء مفتونِ
يهتـــاجـــه الشوق، من بـــادٍ ومكنونِ

يقوى ويضعـــف كـــالآذيِّ، آونـــةً
يطغـــى، وآونـــة يهـــدا إلى حـــين

يمزّق الشوقُ أحشاه، كمـــا فتكـــت
بـــالغـــيم عجرفـــةُ المُوج الجـــانـــين

مقطّـــب، فـــإذا مـــا افـــترّ عـــابسه
فـــذاك سخر أسى في القلـــب مـــدفون

---

(١) الديوان ص١٣٤.

قد طارد القلقُ المضني سكينتَهَ
فبات نهزة خوف غير مأمون
باع الرجاء ولم يتمتع به بدلا
سوى قنوط طرير الغرب مسنون
في صدره من زمان الصيف وَقْدتـه
لكنـه مطلخمٌ جدٌ مدجون
حنادس كظلام الموت باردة
وهمس يأس كألحان الشياطين
ماضيه أسحمُ مرهوب ، وحاضره
كظنه مثل شَظْيات البراكين
يستقطر الألمُ الدامي ماربه
كأن في كل عضو نصل سكين!
إنْ نام نغصت الأحلام رقدته
أو قام ناجاه همّ غير مظنون

لكن مثل هذه المقابلات الممتدة المركبة نادرة في أشعارهم كما ذكرنا .

ويطول المقام لو رحنا نستقصي ما نصادفه من مقابلات لفظية مقتضبة سريعة في شعر هؤلاء الشعراء ، وحسبنا أن نورد هنا بعض نماذج منها فمن ذلك قول المازني :

ـ وما فرحي أن الرياح رواقد
إذا كنت سهران الفؤاد مدى الدهرِ !
ـ تطول ظلال النبت والشمس طفلة
فإن هي جدت صرن جد قصارِ
ـ جفاء في مَطاويه حِفاظ
كحسن القد في أسمال بُرد
وكم من نزوة للقلب عندي
وهجعة سلوة وقيام وجدِ
ـ ودّعتُه والليل يخفرنا
والبدر يرمقني ويرمقهُ

والـــدّل ينهــــاه تمنّعــــه
والحــب يـــأمره ترفّقـــه
والورد أقطفـــه لوجنتـــه
والشوك في قلـــبي مفوّقــه
ـ إذا قيّـــد الهمّ خطو الرجـــاء
أطلقـــه ليَ سحر الكـــلام
ـ لا أرتْني الأيام وجهك ما عشت ،
ـ ولا قرّبتـــك بعـــد التنـــائي
أنــت أسخطتنــا عليــك فحُلنــا
عنـك لّمـا جهلـت وجـه الرضـاء

ويجيء هذا التضاد اللفظي في أحيان كثيرة تمهيداً للقافية بأن يقيم الشاعر قافيته على لفظ مضاد في المعنى للفظ سابق أو على إيراد اللفظ السابق بعينه في حالة النفي. ومنه قوله المازني :

ـ سَل الخلصـاء مـا صنعوا بعهْدي
أضـــاعوه ، وكم هزلوا بجـــدي
ركبـــت إليهمُ ظهر الأمـــاني
عـلى ثقـة ، فعـدت أذُمّ وخـدي
وصلـــت بحبلهم حبـــلى فلمـــا
نـأوا عـني قطعـت حبـال ودي
وكـانوا حليـتي فعطلـت منهـا
وغمـدي ، فـالحسام بغـير غمـد
ـ وكروض الآداب جـــفّ وأمسى
ظـاهر الجـدب لابساً من عفـاءِ
ذهـــبَ الودّ والحيـــاة جميعـــاً
لهـــفَ أرضي عليهمـــا وسمائي
وتبـدّلــتُ من رجـــالِ وفـــاءٍ
كـــلَّ غر ممـــاذق في الوفـــاء

بتلقّاك بالطلاقة والبشر

وفي قلبه قطوب العداءِ

كالسراب الرقراق يحسبه الظمآن

- ماء وما به من ماء

- أنت في الزهو والسفاهة واللؤم

- عديم المثال دون مراء

ضج من لؤمك الخلائق في الأرض

- وعاذوا من شره في السماء

- فقلت له مالي لدى الخطب عَبرة

تراق، ولا قلب يرقّ ويحدبُ

سكنت فما أدرى الفتى كيف يغتدى

تجدّ به الأشجان طوراً وتلعب

- هل تعيد الأيام فيك لياليَّ

- وعيشا قضيته كان رغدا

بين نور الربيع والنرجس الغض

وبحر يروع جزراً ومدّاً

ومن المقابلات اللفظية عند شكري قوله:

- فربّ حلال حرموه، وحرمة

أحلوا، وألباب الأنام نيامُ

- لك نفس بيضاء خالصة الوجه،

- ونفسي مسودّة الصفحاتِ

فاقتسام يكون في سيئات

واقتسام يكون في حسنات

- فإن تناءى فما في هجره سرف

وإنْ تدانى فسمح غير منّان

- وكل فؤاد في المحبة كاذب

ولكن قلبي في هواك أمين

ومن يصحب الأيام من بعد خبرة
يقل لديه تافه وثمين

ـ أنكرت مِنْ حبكم مَنْ كنت أعرفه
فطال في الحب إنكاري ونسياني

ـ وهيهات، لا في يقظة أنت ذاكري
ومالَي في حلم الكرى منك ذاكرُ

ـ فإن تهجروا فالقلب أسوان بائس
وإن تعطفوا فالقلب راض وصابر

وإن تبعدوا فالأرض جرداء جدبة
وإن تقربوا فالدهر فينان زاهر

وإنْ تغربوا فالعيش أسود داجن
وإن تشرقوا فالعيش أبلج زاهر

وإنّ حياتي إنْ قربت خصيبة
وإنّ حياتي إن بعدت لعاقر

وآمنت أن السحر حق فإنما
فؤاديَ مسحور وحسنك ساحر

وآمنت أن الحسن ملك ودولة
فقلبيَ مأسور وحسنك آسر

وآمنت أن الحب والوجد مَيْسر
فقلبيَ مقمور وحسنك قامر

ولا يخفى ما في الأبيات الثلاثة الأخيرة من تمهيد للقافية عن طريق المقابلة بين اسمي المفعول والفاعل في قوله « مسحور وساحر، مأسور وآسر، مقمور وقامر ». ومن هذا الضرب من التمهيد للقافية بالتضاد قوله:

ـ صُنْ بالفضيلة حسنا أنت زائنه
ما كل حسن بعفّ الذّيل فتّان

إنْ كان حبك أقصى عنك لي أملا
رحب المرامي فإنّ الذكر أدناني

وأنت كالدهر لا يرثى لذي ضَرَع
وأنت كالحظ في منح وحرمان
ـ ينأى ويدنو كما شاء الدلال له
لِعْبَ النسيم بأزهار وأغصان
فيأسر القلب في جدٍّ وفي لعب
ويشعل الوجد في وصل وهجرانِ
ـ وكم قبلَنا خلّى حبيبٌ حبيبَه
وكم من قرين بان عنه قرينُ
ويفجع ريب الدهر بالكفِّ أختها
تبين شمال أو تبين يمين
غداً يستذل الموت منا ومنكم
وكل نفيس في الممات يهون

ومن المقابلات عند العقاد قوله:

قلاك من دُفّاع نار الجحيم
ووصلك الجنة دار النعيمْ
وريقك الكوثر، لكنه
كالمهل في صدر المحب الكظيم
وخدُّك الزقّوم مُرٌّ لمن
تزويه عنه، وهو حلو الشميم
وأنت تضني كل جسم سليم
وأنت تشفي من ضناه السقيم
وأنت دانٍ نافر، راحم
قاس، محبٌّ كاره، لا تدوم
ويا نسيا شبما ربّما
أذكى، كما أطفأ، ذاك النسيم
ويا بريء الوجه في ناظري
ويا أثيما في الفؤاد الكليم

ومنها قوله:

والبحر يبتدر الشطوط أتِيُّه
بالكرّ آونة وبالأحجام
أبداً يرتل من رويٍّ واحدٍ
شعراً معانيه بغير كلام
حتى إذا اشتبك الظلام تشابهت
شُمّ الذرا بمواطىء الأقدام
درستْ معالمها فليس بظاهر
منها الحضيض ولا العمار السامي

ويقول :

إذا كان عيش الفتى لا يدوم
فهزل المنام كجدّ الصباحْ
- طليق وليس له مذهب
وعانٍ وليس له آسرُ
وجار ولكنّ جيرانه
لهم وطر وله آخَرُ
- العقل شيخ والحياة فتيّة
والعيش بينهما شقاق مجهدُ

وقوله مشيراً إلى « فرضة البحر » :

جُوديُّ كل سفينة لم يَبْنِها
نوح ولم تمخر على الطوفانِ
فيها التقى برّ وبحر واستوى
شرق وغرب ليس يستويان
بسطت ذراعيها تودع راحلا
عنها ، وتحفل بالنزيل الداني
زُمَر توافت للفراق ، فقاصد
وطناً ، ومغترب عن الأوطان
متجاوري الأجساد مفترقي الهوى
مُتبايِني اللهجات والألوان

ومن التضاد الممهد للقافية قوله:

كأن الرّقادَ أبٌ مشفقٌ
يعلّل طفلا أطال النواحْ
أمانيُّ يحظى بهنّ النيام
وجد الحياة شبيه المزاح

وقوله:

قد نسينا الصباح حتى ذكرناه
- بنورٍ من بدرها الوضّاءِ
فوصلنا مساءها بصباح
ووصلنا صباحها بمساء

وقوله، متحدثاً عن الشاعر:

وأقصى مناه في الحياة نهاره
وأدنى مناه في الممات خلودُ
يرى الغيب عن بعد، فمقبلُ عهده
قديم، وماضيه القديم جديد
إذا عاش في بأسائه فهو ميّت
وإن مات عاش الدهر وهو شهيد

ومع كثرة حديث هؤلاء الشعراء في دعوتهم النظرية عن «التشبيه» وطبيعته ووظيفته في الصورة الشعرية وإلحاحهم على أصالة التشبيه ومماثلته للحالة النفسية، نرى كثيراً من تشبيهاتهم تجري على النمط التقليدي المألوف الذي يكون التشبيه فيه مجرد «صيغة» شعرية أو «نمطاً» تعبيرياً فقدَ قدرته على الإيحاء وإقامة علائق جديدة بين الأشياء. ومن التشبيهات التي تردُ على هذا النحو التقليدي عند شكري قوله:

- وليلة كشعار الحزن داجية
لا أستعيذ بها إلا من الأرقِ
جاءت بأغيدَ يفري الليل عن وَضَحٍ
من وجهه، كطلوع البدرِ في الغسق

- أسفر وجهُ الأفق بالصباح
كأنه يبسم عن أقاحي
- والأرض كالحسناء يوم زفافها
رُودِ النواحي بالمحاسن ترتدي
- أنت لحظ من حبيب إلينا
أم مغير من طائشات السهام؟
شبّ برق في فحمة الليل ماض
شب في أضلعي لهيب الغرامِ
- ثم عُجنا نحو حالية
ببديع طيّب الغرسِ
وغناء الطير يطربنا
كالغواني ليلة العرس
- بيضاء ناعمة كأن قوامها
في لينه غصن من الأغصان
- ماء من الحسن روِينا به
عاد كوعد البارق الخُلّبِ

ويستعيض هؤلاء الشعراء في كثير من الأحيان - شأن الشعراء القدماء - بالتشبيهات المتتابعة عن استقصاء الإحساس في ذاته مكتفين بالربط بينه وبين ما يماثله ربطاً موجزاً سريعاً لا يقوم بوظيفة نفسية أو فنية بقدر ما يعين على بناء البيت وتحقيق إيقاعه. ومن ذلك قول شكري الذي لا يكاد يخلو بيت فيه من تشبيه تقليدي موجز سريع:

.. حيث الغواني فتنة — آخذة بالجَلَدِ
حالية كأنها — آتية عن موعد
خاطرة في مهل — كمشية المُقَيَّد
تهتزّ في مشيتها — كهزّة المُسوّد[1]
باسمة ضاحكة — كالبلبل المغرّد

---

(١) جاء في هامش الديوان قوله «المسود بتشديد الواو، الذي يسود ويشرف».

خصورها خافية كأنها لم توجد
ضعيفة ناحلة كالزاهد المقتصد
ثيابها خافقة كالنفس المُردّد
والبحر لا تحدّه إلا بطول الأبد
كأنه ذو دولة مكلّل بالزبد
كأنه ذو مهجة موسومة بالحسد
أمواجه سائرة كالمثل المطرد
مياهه ممتدة مثل امتداد الأمد
منبسط منقبض كالعاذل المفنّد

وقوله مشيراً إلى نساء جميلات في حديقة:

وكأنهن صوادفا وشوارِدا
حبّات عقد اللؤلؤ المتبدّدِ
وكأنهن نسائم الصيف التي
تُحيي رجاء العاشق المتنهد
وكأنهن كواكب السعد التي
سكنت فؤاد الحِندس المتجسد
وكأنهن عزائم النحس الذي
لعب القضاء بسعيه المتجدد

ومن التشبيهات السريعة التقليدية عند المازني قوله:

- والماء كالفضة البيضاء سائلة
طوراً، وطوراً تراه وهو عِقيانُ
- إنّ الهوى كالنار يخمد جمره
والحسن ليس له كذاك خلودُ

- صرّحتْ رغوة البعاد عن القرب، وباحت بودّك المكنونِ
فوجدنا بك السرور كما يفرح بالزاد ناظر المسكين

ـ أنت كالذئب خِدنُ غدرٍ ولؤم
ليس للذئب في الورى من وِفاءِ

ـ ومقال تسوخ منه جبال
عاد كالسيف نابياً عن مضاءِ

ـ وقد كنت آمل منك أن سيكون لي
قلب يشاطرني الوفاء سواءً

فإذا بكم كالشمس يأبى نورها
أبد الزمان تلبثاً وبقاءً

ومن أمثال تلك التشبيهات عند العقاد قوله:

الماء فاض على الجنادل والسواحل والجسور
خلجانه تنساب كالحيّات ما بين الصخور
متسابقات كالسوابق في مجال مستدير
والنيل مصطفق كمن   قد هزه فرط السرور
متدفق الأمواج ترقص وفق توقيع الخرير
وترى الزوارق كالبواشق حوّما، أو كالنسور
والشمس شاخصة تكاد تنوء من جهد المسير
فضفاضة الأذيال تخطر كالعروس إلى السرير
وكأنها فوق الذرى   فوق الجزائر والبرور
حسناء ترقب قادما   في النيل من أعلى القصور
وعلى الروابي والهياكل مسحة الشفق الأخير
تبدو كما نصل الخضاب بعارض الشيخ الوقور

وقد أخذ هؤلاء الشعراء على معاصريهم من «التقليديين» كثرة ما يسوقون في أشعارهم من حكم تبدو متكلفة منظومة. وعن ذلك يقول شكري[(١)]:

«وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شعره تكلفاً للحكمة، فيأتي بأمثال من بطون الكتب وأفواه العامة، نصفها حق ونصفها باطل. ثم يصوغها شعراً من غير أن

---

(١) الديوان ص٢٨٩.

يكون قد أحس لذعها في ذهنه ولا شعر بقيمتها. وشرّ الحكمة التي يتكلفها الوزّانون؛ وإنما حكمة الشاعر تبدو في كل قسم من أقسام شعره، سواء الغزل والوصف والرثاء. فإن شعر الشاعر مهما اختلفت أبوابه ينبىء عن نصيبه من التفكير، وحكمة الشاعر تجاربه وخواطره في الحياة، تلك الخواطر التي ينضجها الشعور والتفكير».

ومع ذلك نلتقي في أشعارهم بكثير من الحكم والأمثال المنظومة في صياغة تقريرية تعجز عن أن تحيل الفكرة إلى إحساس أو تنبىء بشيء من «لذع الفكرة» لذهن الشاعر. ومن ذلك قول شكري[1]:

إنمـــا عقـــدة الزواج عِقـــال
وإســار، أنعم بــه مــن إسارِ!
هو ذاك النعـــيم لو أسلس الحـــظ
- وبـــابُ الجحـــيم عنـــد العثـــار
وهو مـــأوى المطلول من حـــدث الـــدهر
- بشؤبوب ديمـــة مـــدرار
جـــاعـــل بيننـــا هضـــابـــا منيعـــات
- وبـــين الأهواء والأوطـــار
إنمـــا المـــورد الحـــرام كسُمِّ
- الصِّـل فـي طـرف مؤخـر غـدار
أحـــكم الله عقـــدة هي كـــالعضـــب
- لـــدى عقـــدة الخطوب الكبـــار
جـــاعـــلاً ذلـــك الزواج كريمـــا
كزواج الأنـــداء لـــلأزهـــار
إنمـــا الزوج موئـــل، حـــين لا موئـــلَ
- يُنجـــى من صولـــة الأقـــدار

ونلاحظ في هذه الأبيات إلى جانب الصياغة التقريرية هبوطاً واضحاً في الصياغة وتعثراً في التعبير، كأنها نظم شاعر مبتدىء ما زال يتلمس طريقه إلى «الشعر».

---

(١) الديوان ص١٢٩.

ومن تلك الحكم والأمثال التي يطلقها الشاعر منظومة دون أن تمتزج بعاطفة أو تجربة على الطريقة المألوفة في بعض الشعر القديم قوله:

والسعـيُ رزق والهـوى أمـل
والبحـر يـأكـل جـدّة العُمـرِ
والحـبّ إنْ دبّ السّلو بـه
فكمـا يـدب الشر في الخـير
والصفـو قـد يفضـي إلى كـدر
واليسـر قـد يفضـي إلـى عُسـر

والحق أنه من الصعب أن نسمي مثل هذه الأفكار اليسيرة حكمة بالمعنى الصحيح، بل هي مجرد ترديد لأقوال مستهلكة في الشعر وفي أحاديث الناس على السواء. كما يبدو ذلك بوضوح في بيته الأخير.

ومن ذلك قوله مردداً المعنى المستهلك الذي يشير الى أن بعد كل شتاء ربيعاً ووراء كل ليل صباحً وبعد كل شقاء سعادة(١):

إن الشتـاء إذا تطـاول أمره
دخـل الربيـع بطيبـه وروائـهِ
واللّيـل إمّـا لـج في غلوائـه
جـاء الصبـاح بضوئـه وبهـائـه
والسحـب إمّـا أسقمـت وجـه السما
بـرز الهـلال يزينهـا بضيـائـه
وكـذا الشقـاء إذا تمادى عهـده
جـاء النعـيم يُـذِلّ من غُلوائـه

ومنه قوله(١):

(١) الديوان ص٣٥.
(١) الديوان ص٤٣.

رأيت الكبير ضئيل الطِّماح
يتبع خاطره ما تولّى

وفي الذِّكَر الغرّ ذخر جليل
لمن جعلته العوادي مقلاّ

وإنّ الصغير أبيُّ الطِّماح
يُرجّي من الغد عزا ونبلا

وفي الحق أن غنيّ الأمانيِّ
ـ يعجز أن يُتبع القولَ فِعلا

وفي السعي شيء يعوق الطموح
فيُخطي الأجلّ ويصمي الأفلاّ

وليس العقاد أقل جنوحاً إلى هذا الضرب من الحكمة ومنه قوله(١):

دُرْ مع الناس كيِّسا كغبيٍ
هكذا الكيِّسون كانوا قديما

وتجاهلْ، فليس من يجهل الجهل
حَريًّا بأن يسمى عليما

وإذا المرء كان بالحمق يحظى
فمن الحمق أن تكون حكيما

وقوله(٢):

ليس اختيالك بالموجود من نعَم
مثل اختيالك بالمأمول من وطَرِ

والناس تُصغر حاليها ويكبرُ ما
ترجوه من حسب في الغيب منتظر

إنّ الشباب لمختال وليس به
الا الرجاءَ، وليس الكِبْرَ في الكِبرِ

---

(١) الديوان ص١٠٤.
(٢) الديوان ص٤٦.

والنُّورُ ينظر تيّـــاهـــا لنـــاظره
ولا ترى العـــينُ تِيــه النُّورِ في الثمر

لا تملـــك النفس إلا مـــا تؤملــه
يـا ويــح قلـب إلى الآمــال مفتقر

★ ★ ★

عـلى أن عكوف هؤلاء الشعراء عـلى استبطـان أنفسهم والاستجـابـة إلى دواعي عواطفهم وتجاربهم الذاتية كان لا بد أن يهيء لهم شيئاً من الأصالة والحداثة داخل ذلك الإطار التقليدي العام وفي ثنايا تلك الصور والتعبيرات المستمدة من التراث، وهي ضور - على قلتها - تبشر بكثير مما انتهت إليه الحركة الوجدانية بعد ذلك إبان ازدهارها.

ولعل أبرز مظاهر الجديد عند هؤلاء الشعراء تجسيمهم لعواطفهم الحادة وشعورهم المرهف، إما في صورة مجازية قد لا تكون جديدة كل الجدة لكن فيها مسحة حديثة ظاهرة، وإما في صور يبنيها الشاعر من جزئيات متكاملة في أكثر من بيت. ومن نماذج الصور المجازية قول المازني:

هذه راحتي على وجهك الغض وروحي وريفة الأفنان
وفؤادي مرفرف بجناحيه حناناً فانْشَقْ نسيم الحنانِ

وقوله:

وقـــد كـــان يُصبيـــني النسيم إذا هفـــا
ويعجبـــني سجـــع الحمـــام ويطُرب

ويفتنـــني نومُ الضيـــاء عشيّـــة
عــلى صفحـــة الغـــدران وهي تسبسب

ومن تلك النماذج قول العقاد:

ونـــاعبـــة صـــاحـــت ولليـــل هجعـــة
فقـــال: عـــلام البوم ينعـــب نـــاعيـــاً؟

فقلـت: عـلى النفس الـتي سوف تغتـدى
طلولا بـــأحنـــاء الضلوع حوانيـــا

تجوس أفـــاعي الحزن في جنبـــاتهـــا

ويـــا ربمـــا تـــأوى الضلوعُ الأفـــاعيـــا!

وقوله عن الصحراء في الليل:

لا يطرح النور ظـــــلا فوق ساحتهـــــا

ولا خيـــال عـــلى أرجـــائهـــا يَفِـــدُ

نـــامـــت، وللريـــح في أكنـــافهـــا سمر

والليـــــل يمشي عليهـــــا وهو متئـــــد

وهي صُوَر مجازية، مع قلتها، يسيرة الخيال والتركيب لا يبعد أن نرى لها أصولا - على اختلاف في الصياغة - عند بعض الشعراء القدامى، وإن كانت قد اكتسبت عند هؤلاء المحدثين نغمة حديثة في المعجم والإيقاع وبناء العبارة.

على أننا لو تجاوزنا ذلك التجديد القليل في الصور المجازية والتجسيم والتشبيه وغيرها من وسائل بناء الصورة الشعرية، لرأينا ألوانا أخرى من التجديد عند هؤلاء الشعراء قد يبدو إيقاعها العام وثيق الصلة بإيقاع الشعر القديم، لكنها حافلة برموز ودلالات نفسية جديدة واستقصاء متمهل لخلجات الوجدان وومضات الفكر يحقق في النهاية تجسيماً للصورة وإنْ لم يعتمد على جديد من المجاز والتشبيه. وذلك كما يفعل المازني، متمنياً تلك الأمنيات العذرية القديمة في الهروب من شرور الحياة والناس إلى كنف الطبيعة. لكن الطبيعة عند المازني طبيعة جياشة صاخبة تماثل صخب نفسه وجيشانها. ويتخذ المازني من «الغار» معادلاً للوجدان الرومانسي في وحشته واحتدامه معاً مكرراً إياه في أكثر من قصيدة رابطاً بينه وبين عناصر أخرى مماثلة من الطبيعة كالبحر والريح والليل. ومن ذلك قوله:

يـــا ليـــت لي، والأمـــاني إنْ تكن خُـــدَعـــاً

لكنهن عـــــلى الأشجـــــان أعوانُ

غـــارا عـــلى جبـــل تجري الريـــاح بـــه

حـــيرى يزافرهـــا حـــيران لهفـــان

والبحر مصطفـــــق الأمواج تحسبـــــه

يهيجـــه طرب مثـــــلى وأشجـــــان

إذا تلفّيتَ في خضرائه اعتلجت
آذِيّه، فلِسرّى منه إعلان

خَلٌّ القصور لخالي الذَّرع يسكنها
وخيرُ ما سكن المعمودُ غِيران

حسبي إذا استوحشت نفسي لبُعدكمُ
بالبحر أنس وبالأرواح جيران

لا كالرياح سمير حين ثورتها
إذ ما لأسرارها في الصدر إجنان

تُفضي إليك بنجواها زمازمُها
نمّ الصباحِ بما يطويه إدجان

إذا الفتى كان ذا شجو يميد به
معذَّبا بالمنى من معشر خانوا

فنعم مسكنه غارٌ له أبدا
من السحاب قلادات وتيجان

ونعم أقرانه بحر له زَجَلٌ
وساقيات لها سجع وإرنان

وما أبالي، وقد أصبحت مطّرحا
إذا خَلَت لي من الإنسان أوطان

خلّ الرياح تناجيني وتعزف لي
فللرياح، كما للناس، ألحان

إنْ يستخفّ بما ألقى أخو عنف
لا رفق فيه، فإنّ البحر حنّان

تُسليك منه، وإنْ أشجتك، روعتُه
وقد تسرّى من الأشجان أشجان

والبحر للنفس مرآة ترى صورا
منها بها ولعُجم الموج تبيان

يا حبذا الغار والأرواح نائحة
والبحر مصطخب والليل طخيان

ومرحباً بهموم لا ارتحال لها
وجَوْن ليلٍ له كالهمّ إيطان

ومن خلال هذه الأماني الرومانسية قد يتنقل الشاعر من أمنية إلى أمنية فينتهي إلى صورة كلّية للموقف الرومانسي من الحب والطبيعة، ويخفّ الإيقاع الجهير القديم وترقّ الألفاظ وتغدو أكثر حداثة وأصلح للتعبير عن طبيعة التجربة، وإن ظلت الصور على « بساطتها » وخلوّها من التجسيم والتركيب المعهودين في كثير من الصور الرومانسية. ومن ذلك قول المازني أيضاً(١):

يا ليت حبي وردة ... تروق حسنا مَنْ نَظَرْ
يؤمض فيها طلّها ... مبتسما إلى الغُدُر
تُفاوح الغيثَ كما ... فاوح شعري من سحر
أبكي إذا ألْوَت بها ... هُوج الرياح والمطر
أبكي وأستبكي لها ... بمعزل عن البشر
أو ليتني حمامة ... أصدح في ضوء القمر
حتى إذا عاد الربيع واكتسى الروضُ حِبَرْ
غنّيتها مؤهّلا ... مرحّبا بين الشجر
أو ليتني لؤلؤةُ الطّلِّ عليها في السحر
.. أنعَمُ فيها ليلتي بطيب ذاك المختبر
حتى إذا الصبح جلا الظّلامَ عنّا وحسر
ركبتُ متن الريح أرجو كَرَّة لما غبر

ومن تلك الأماني الرومانسية قوله مرة أخرى(١):

يا قرة العين، أنت حسبي
لولاك ما أثمرت غصوني
لولاك لم أحتمل حياتي
ولم أطق صفقة الغبين

---

(١) الديوان ص٤١.

(١) الديوان ص٥١.

وددت، لو تنفع الأماني !
لو كنت لدناً من الغصون
وليتني صيدح يغني
في ظلك الوارف الأمين

وتبدو هذه الصور في «بساطتها» بداياتٍ لصور أكثر تركيباً وامتداداً عند الوجدانيين من بعد، إذا قارناها بصورة مماثلة عند إيليا أبي ماضي في قصيدته «الدمعة الخرساء»؛ وفيها يسرّى عن صاحبته ما ألمّ بها من همّ حين سمعت نواح النائحات عشية يبكين فتاة ماتت في صباها، راسماً حلماً رومانسياً بديعاً لامتداد الحياة في مظاهر الطبيعة بعد الموت(١):

فسترجعين خميلة معطارة
أنا في ذراها بلبل مسحورُ
يشدو لها ويطير في جنباتها
فتهش إذ يشدو وحين يطير
أو جدولاً مترقرقاً مترنماً
أنا فيه موج ضاحك وخرير
أو ترجعين فراشة خطارة
أنا في جناحيها الضحى الموشور
أو نسمة أنا همسها وحفيفها
أبداً تطوّف في الربى وتدور
تغشى الخمائل في الصباح بَليلَةً
وتؤوب، حين تؤوب، وهي عبير
أو نلتقي عند الكثيب، على رضى
وقناعة، صفصافة وغدير
تمتد فيه وفي ثراه عروقها
ويسيل تحت فروعها ويسير

(١) الجداول ص١٨١.

وتغوص فيـــه خيوطهـــا فتلفّــــه
ويشـفّ، فهـو المنطـوى المنشـور
يـــأوى إذا اشتـــدّ الهجـــير إليهمـــا
النـاسكـان، الظـبي والعصفـور
لهمـا سكينتهـا ووارف ظـلـهـــا
والمـــاء، إنْ عطشا، لـــديــه وفـير
أعجوبتـــان: زبرجـــد متهـــدل
نـــامٍ، تـــدفـــق تحتـــه البلور
لا الصبـح بينهمـا يحول، ولا الـدجـى
فكـلاهمـا بكـليهمـا مغمـور
تتعـاقـب الأيـــام وهـي نضـــيرة
مخضـرة الأوراق وهـو غـير

وقد يبدو التجديد أحياناً عند هؤلاء الشعراء في استخدامهم حشداً من الألفاظ ذات الدلالات الوجدانية المتقاربة، كما كان يفعل العذريون وكما صنع الوجدانيون من بعد، مستعيضين بها عن الصورة المركبة أو الخيال البعيد، وإن كنا لا نصادف ذلك المعجم الرومانسي إلا في أبيات مفردة لا يمكن أن تقاس إلى ما نجده عند الوجدانيين. ومن نماذج ذلك المعجم قول المازني:

كـأن الجوى واليـأس والسهـد والضنـى
ديون عـلى من ضـاءه منـك نـاظرُ

وقوله:

.. وبـالـدم يغـلي في عروقي وبـالجوى
وبـاليـأس والنفس الـتي ليس تطمـعُ
وبـالشجن المضـني وبـالسهـد والأسى
وبـالأمـل الـذاوي الـذي ليس ينفـع

وقوله أيضاً:

نجـيّ الصخورُ الصمّ أركـب ظهرهـا
وأفرغ في أذن الظـلام شكـاتيـا

وما بيَ حبٌّ الصخر والريح والدجى
ولكنّ حالاتٍ لهنّ كحاليا

ومن نماذجه قول العقاد :

فيك يا حبُّ كلُّ هذا؟ فَبُعداً
لك داءٌ ترياقُه ممنوعُ
غمرات وخدعة وجهاد
وسهاد وحسرة وولوع

ومنه قول شكري :

نهاري حنين واشتياق ولوعة
وليلي حنين في الهوى وأنينُ
فلا تعصفوا بالهجر والبعد والقلى
فمالي على هذا الشقاء معين

وقوله :

ولم تعترف بالحب والوجد والصبا
ولم تر أثناء القضاء المقدّرِ

وقوله :

الهوى والحياة واليأس والحزن
- وريبٌ من الزمان خصومي

* * *

وفي معرض الحديث عن تجديد هؤلاء الشعراء يربط بعض الدارسين بين شعرهم في الطبيعة والنفس والحب والحياة ، وأشعار الرومانسيين الإنجليز من أمثال وردزورث وكيتس وشيلي ، ويقارنون بين نماذج من شعر هؤلاء وهؤلاء ليثبتوا بعض التأثر أو الاحتذاء .

والحق أن أغلب من يتصدون لهذه المقارنة يلتفتون إلى « موضوعات » الشعر و« معانيه » أكثر من التفاتهم إلى صورته الفنية أو « شكله » فيرون بالضرورة وجوه شبه بين هذا الشعر أو ذاك . ذلك لأننا لو رددنا الشعر إلى معان مجردة من صورتها الفنية

لكان من الحتم أن يتشابه كثير من الشعراء في أغلب الشعوب والعصور. فالنفس الإنسانية، في جوهرها، هي هي في كل الأزمان وعند كل الأجناس، والعواطف الإنسانية الكبرى مشتركة بين الناس جميعاً، وإن اختلفت في هدوئها وحدتها أو ثباتها وتقلبها. والفقد الذي كان يجده الشاعر العربي القديم حين يقف بالأطلال أو يتابع ببصره وخياله ركب الأحبة الراحلين هو الفقد نفسه الذي يعانيه الشاعر الحديث لأسباب لا تمتّ بصلة إلى الأطلال أو الأظعان. وإنما يكون الحكم على صور الشعر وأخيلته ومعجمه وإيقاعه، وهي مقومات تختلف من عصر إلى عصر ومن شعب إلى شعب ومن مذهب أدبي إلى آخر.

وحسبنا أن ننظر في بعض نماذج من شعر هؤلاء الشباب رأى فيها بعض الدارسين تأثراً واضحاً بشعر المدرسة الرومانسية الإنجليزية، لنرى أن هؤلاء الدارسين قد التفتوا في المقام الأول إلى «الموضوع» وبعض «المعاني» المجردة، ولم يلقوا بالا إلى ما بين الشعرين من خلاف في الشكل والصورة. فقد رأى أحد هؤلاء الدارسين مثلاً أن العقاد «حين يكون حزينا يضفي على الطبيعة حزنه وسأمته؛ ومن هنا لا ينسيه جمال الربيع ما هو فيه من هم وحزن». ثم أورد أبياتاً للعقاد معلقاً عليها بقوله «والناظر في هذه الصور الحزينة للطبيعة إبان الربيع لا يستطيع أن يدفع عن خياله تصوير وردزورث لها في قصيدته «أغنية للخلود»[(1)].

وأبيات العقاد من قصيدة قصيرة في ديوانه الأول بعنوان «الربيع الحزين» يقول فيها:

عبـق الربيـعُ بنـاجم وببـاسِقِ
أهلا، ولا أهلا بـذاك العـابقِ
قـد كنت آنسُ بـالربيـع إذا أتـى
أُنس المقيم بـالحبيب الطـارق
ويـازج الزهر البهيـج خواطري
وتنـافـح العطـر الأريـج خـلائقي
وتكـاد تنسيـني صوادحُ أيكـه
عـزف القيـان علـى الجماد النـاطق

---

(1) الدكتور عبد الحي دياب: شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص٨٨.

« فـــــالآن لا شدو الطيور برائـــــع
سمعي ، ولا روض الربيع بشائقي
وكـــأن نوار الحـــدائـــق طـــاقـــة
نُـــثرت عـــلى قـــبر السرور الزاهـــق
وأرى النـدى دمعــاً ، وكنـت إخــالــه
درّا ينـــاط بزهـــره المتعـــانـــق
ويثـــير شجوي من عليـــل نسيمـــه
سقـم أراه اليـوم غـير مفارقـي »[1]

والخلاف واضح ، في الموقف والصورة الفنية ، بين هذه المقطوعة والأبيات التي أوردها الدارس من قصيدة وردزورث الطويلة المعروفة ، وفيها يقول[2] :

رُبَّ زمان بدا لي فيه المرج والأيكة والغدير
والأرض ، وكل شيء مألوف . .
كأنما قد ارتدَت جميعا ثوباً من نور سماوي . .
من بهاء الحلم ونضارته!
لكنها الآن ، لم تعد كما كانت حينذاك . .
ومهما أدُرْ هنا أو هناك ، بالليل أو بالنهار
فلا شيء مما رأيته أستطيع الآن أن أراه
قوس الغمام يأتي ويروح
والوردة ، ما أبدعها!
والقمر يتطلع في سرور ، وقد خلت من حوله السماء . .
والمياه ، في ليلة وضاءة بالنجوم ، جميلة رائعة
وشعاع الشمس ميلاد مجيد!
غير أني أعلم ، أينما ذهبت ،
أن الأرض قد غاب عنها ألَقها!

---

(١) اكتفى الدارس بالأبيات التي وضعناها بين علامات التنصيص.
(٢) أوردنا ترجمتنا الكاملة لبعض مقاطع القصيدة الطويلة لتتضح طبيعة التجربة ، وقد وضعنا الأبيات التي استشهد بها الدارس بين علامات التنصيص.

«والآن، والطيور تغني أغنية ملؤها البهجة،
والحِمْلان تتواثب كأنما تتواثب على صوت دُفّ
خطر لي أنا وحدي خاطر حزين
لكن صوتاً جاء لوقته روّح عني ذلك الخاطر
فأنا الآن قوي مرة أخرى!
الجنادل تنفخ بأبواقها في المنحدر
فلن يعدو حزني مرة أخرى على جمال الربيع..»
أسمع الأصوات تتزاحم في الجبال،
وإليّ تأتي الريح من الحقول النائمة
والأرض كلها مسرّة!
البر والبحر قد استغرقا في البهجة
وفي قلب مايو وجد كلُّ حي يومَ عطلته!
أنتَ يا ابن الفرح!
صِحْ حولي، دعني أستمع إلى صياحك
أيها الراعي الصبي السعيد!
أيتها المخلوقات المباركة
لقد سمعتُ نداء بعضكم إلى بعض
وإني لأرى السموات تضحك معكم، في فرحتكم.
قلبي في عيدكم، ورأسي يعلوه الإكليل
وبنعمائكم الكاملة أحس. بتمامها أحس
ما أشقى اليوم إنْ تجهّمتُ والأرض تَزَيَّنُ
في هذا الصباح الجميل من أصباح مايو
والأطفال يقطفون من كل ناحية
في آلاف الوديان الشاسعة
أزهاراً نضرة
والشمس تشع بالدفء
ويطفر الوليد في حضن أمه
كلٌ ذلك أسمع! ببهجة أسمعه!

بَيْد أن هناك شجرة، واحدة من بين أشجار كثيرة
وحقلا بعينه، كنت قد رأيته.
كلاهما يتحدث عن شيء ولّى
و«زهرة الذكرى»[1] أمام قدمي
تعيد رواية القصة ذاتها
أين ولّى ألَق الأحلام!
أين تراه الآن؟ البهاء والحلم؟!

أما من حيث الموقف في القصيدتين، فإن العقاد يتحدث عن حالة نفسية ثابتة يقف فيها الماضي والحاضر على طرفي نقيض، بادئاً برفض الربيع رفضاً حاسماً مشيراً إلى ماضيه السعيد معه إشارات مبتسرة، مؤكداً في نهاية المقطوعة موقفه الذي بدأت به، لذا ليس في المقطوعة أية مراوحة بين لحظات مختلفة وإن لم تكن غير متناقضة، أو تداخلٌ بين أخرى متماثلة في الجوهر وإن اختلفت في المظهر، كما يحدث حين يتحدث الشاعر عن أحاسيس مركبة غير محددة المعالم. أما وردزورث فيصور شعوره بالفقد الرومانسي من خلال «لحظات» نفسية متعاقبة متداخلة تتراوح بين الحزن والفرح والماضي والحاضر والطبيعة والنفس، منتهياً، بعد غمرة السرور والنشوة بجمال الطبيعة وبهجتها، بالعودة إلى ذلك الفقد الرومانسي الأبدي غير المحدود أو المبَّرر: «غير أني أعلم أينما ذهبت أن الأرض قد غاب عنها ألَقُها.. أين ولّى ألق الأحلام؟ أين تراه الآن؟.. البهاء والحلم!».

ولقد كان لموقف العقاد الحاسم ومقابلته الكاملة بين الماضي والحاضر أثره في السمات الفنية لأبياته، إذ تبدو الصور فيها مركزة مختصرة ليس فيها من «الجزئيات» الصغيرة ما يمكن أن توحي به اللحظات المتعاقبة المتداخلة، ويعتمد الشاعر فيها على التماثل في بناء العبارة وإيقاعها بين أشطار القصيدة، كذلك الذي بين قوله «وتُمازج الزهرَ البهيج خواطري» وقوله «وتُنافح العطرَ الأريج خلائقي» وبين قوله «فالآن لا شدو الطيور برائع سمعي» وقوله «ولا روض الربيع بشائقي». ويؤكد الشاعر تماثل الإيقاع بين الشطرين بالمجانسة بين البهيج والأريج وبين الزهر والعطر. ونراه يعتمد في رسم المفارقة بين شطري أحد أبياته على المألوف في الشعر العربي من تشبيه الندى بالدمع أحياناً،

(١) زهرة البانسيه.

وبالدرّ أحياناً أخرى، وذلك في قوله:

وأرى النـدى دمعـاً، وكنـت إخـالـه
درّاً ينـاط بزهـره المتعـانـق

أما بيته الأخير:

ويثـيـر شجوي من عليـل نسيمـه
سَقَـم أراه اليـوم غـير مفـارقـي

فقد انساق فيه وراء الصنعة المألوفة في بعض الشعر العربي في عصوره المتأخرة فلعب بقوله «عليل نسيمه» لينتهي إلى قوله «سقم» في الشطر الثاني، مستخدماً كلمة «عليل» بمنطوقها اللفظي وكأنها تدل حقاً على العلة لا على الصفاء والاعتدال. ولا شك أن «القيان» في قوله:

وتكـاد تنسيـني صوادح أيكـه
عزف القيـان عـلى الجمـاد النـاطـق

من وحي الشعر العربي القديم ولا تتفق مع دعوته إلى معجم عصري. أما وردزورث فقد كان لتداخل اللحظات النفسية لديه أثره الواضح في فنه، فرسم مشاعره الداخلية ومظاهر الطبيعة الخارجية، صُوَراً متعاقبة في خطوط صغيرة دالّة، ممثلاً للروح الرومانسية المعروفة في الاندماج الكُلِّي في الطبيعة.

وليس من الميسور هنا أن نقارن بين أبيات العقاد وأبيات وردزورث في نصها الإنجليزي، وليس قصدنا المفاضلة بين الشاعرين، لكنا نستطيع أن نلمس ما ذكرناه من غلبة روح القديم، والريادة عند هؤلاء الشعراء، مهما يكن تأثرهم بروافد من الشعر الأوروبي.

ويقارن الدارس مرة أخرى بين أبيات للعقاد وأخرى للشاعر الإنجليزي شيلي فيقول(١):

«ومن يتتبع العقاد في تصويره للطبيعة الوحشية ير أنه قد استفاد في تصويره لها من الشعر الإنجليزي، فهو يقول:

---

(١) المرجع السابق ص ٩٠.

إلى أيّ ركن فيــــك يلجــأ هــارب
وفي أيّ ظــل من ظـــلالـــك يحتمي!
تسدّين أرجـــاء السماء بحـاصـب
من الــنـــار موّار العجــاجــة مظــلم
تؤور كــأفواج الــدخـــان تطلعــت
إلـى عَلْـو مـن قـاصـي قـرار جهنـم
إذا مــا رآهــا الوحش ولّــى، كــأنهــا
من النقــع تُجِـــلى عن خميس عرمرم
يلــوذ ببطــن الأرض، والأرض جمــرة
خياشيمُه مِ القيظ يبضض بالدم!

وهو في تصويره هذا يتفق مع شيلي في طبيعته التي تتضح لنا من خلال قصيدته «أغنية إلى رياح الغرب»[1]:

أنت يا من على مجراها في منحدر السماء الصاخب
تَسّاقَطُ السحب الطليقة كما تَسّاقط أوراق الأرض الذابلة
من فوق أغصان السماء والمحيط المتشابكة، رُسُلا للأمطار والبروق.
وعلى السطح الأزرق من بحرك الهوائي، كأنها الشعر المتألق فوق
راقصة باخوس، تنتشر غدائر العاصفة المقبلة،
من حواشي الأفق القاتمة إلى سمت السماء.

ولا ينكر أحد أن هؤلاء الشعراء قد أفادوا من قراءتهم في الأدب الغربي عامة والإنجليزي بوجه خاص، لكننا لا يمكن أن نعقد وجوه شبه بين أشعارهم وأشعار الرومانسيين من الإنجليز لأدنى ملابسة من تماثل ظاهريّ قد يُخفي وراءه تناقضاً في الموقف والنظرة والصورة الشعرية الكلية للتجربة. ولا ينبغي في مجال المقارنة أن نغفل عن الاختلاف الواضح في المعجم الشعري والتصوير المجازي وبناء القصيدة الفنيّ والنفسي. والحق أن هؤلاء الشعراء - وهم في بداية الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث - ما كان يمكن أن يجاروا الرومانسية الأوروبية المكتملة في موقفها من الطبيعة والحياة وفي تعبيرها الفني عن التجربة الشعرية. لذلك كانت تتحول التجربة الرومانسية

---

(١) المرجع السابق ص ٨٩ وقد أعدنا ترجمة الأبيات التي استشهد بها الدارس.

الأوروبية لديهم - إذا تأثروا بها - إلى شيء مختلف تتمثل فيه طبيعة تلك « البدايات » وتوزّعها بين القديم والجديد، وتلمّسها لصورة هذا الجديد، فتصبح في النهاية « تجربة عربية وجدانية » إن صح هذا التعبير. وبرغم المغالاة الواضحة فيما أورد الدارس من نصوص كثيرة استشهد بها على تأثر هؤلاء الشعراء ببعض الشعر الإنجليزي الرومانسي، تستحق القضية وقفة متأنية لبيان وجه الحق فيها، إذ يعكس هذا الرأي تسليماً عاماً بين الدارسين في هذا المجال.

ولا يمكن أن يتضح الخلاف الكبير بين العقاد وشيلي في النظرة والموقف والفن إلا إذا أوردنا النصين الكاملين لقصيدتيهما لنبيّن بتحليلهما وجوه هذا الخلاف.

يقول العقاد بعنوان « وقفة في الصحراء »[1]:

هضـابُـكِ أم هـذي أوَاذيُّ عَيْـلمِ ؟
وهـل فيـك من وِرْدٍ لغـير التوهّم؟
تخـايَلْـتِ كـالـدنيـا وأقفرت مثلهـا
فـلا تخدعيـني، إنـني لست بـالظمـى!
أيـا ربّـة الآلِ الخَلُوب، وإنمـا
إلى الآل ركـبُ النـاس جمعـاء، فـاعلمي
خلوتِ فـلا آثـار حي ثَوابِـتٌ
عليـك، ولا آثـار ميْـت معظم
نبـا بـك عن حـال العمـار وضـده
شِمـاسٌ فـلم تُبنَيْ ولم تتهـدمي
تشابهـت الأيـام فيـك، فـلم يكن
إلى السعـد يوم أو إلى النحس ينتمي
صحـارى من الـدهر الفسيـح جـديبـة
كعهـدك لـم تعبس ولـم تتبسـم
لَفيـكِ وإن طـال الزمـان غواربٌ
عـلى النـاس أخفَى من غوارب أنجم

(١) الديوان ص ٦٠.

أضـــــاءت عليهــــا النيِّرات ولم تزل
هنـــالـــك في ليـــل من الغيـــب أبهم
إلى أي ركن فيـــك يلجـــأ هــــارب
وفي أي ظـــل من ظـــلالـــك يحتمي!
تسدّين أرجـــاء السماء بحـــاصـــب
من النـــار موّار العجـــاجـــة مظـــلم
تثور كـــأفواج الـــدخـــان تطلعـــت
إلـى علـو مـن قـاصـي قـرار جهنـم
إذا مـا رآهـا الوحش ولّـى كـأنهـا
من النقـــع تجـــلى عن خميس عرمرم
يلوذ ببطن الأرض، والأرض جمرة
خيـاشيمـه م القيـظِ يبضض بـالـدم
ويـذهـل حـتى يفلـت الليـثُ صيـدَه
ولا تَفْرَق الغزلان من نـــــاب ضيغم
ومـــا سَكَنَتْهـــا الوحش إلا لأنهـــا
أحـــبُّ إليهـــا من جوار ابن آدم
وقفـتُ عليهـا والمطـايـا تُقلّنـا
مطـــايـــا ثمودٍ قبـــل ذاك وجُرهُم
ذميـلا وإرقـالاً ومـا تستحثهـا
سيـــاط سوى الرمضـــاء أيّـــان ترتمي
فقِلنـا بـأوجـار الضبـاع، فـأكرمـت
عـلى البعـد مثوانـا، ولم تتقـدم
كرامـــةَ مضطر، ويـــا ربّ طـــارىء
يُكرِّمـــــه من لم يكن بـــــالمكرِّم

ويقول شيلي في «أغنية إلى الريح الغربية»(١):

إيه أيتها الريح الغربية الهائجة! يا نَفَس الخريف!
أنت يا من بوجودك الخفيّ تُساق الأوراق الميتة
كما تفرّ الأشباح أمام ساحر، صفراء وسوداء

(١) من ترجمة المؤلف.

وشاحبة وحمراء قانية، زرافات عصف بها الداء.
أنت، يا من تحملين في مركبتك البذور المجنّحة
إلى مخادعها الشتائية المظلمة
حيث ترقد باردة دفينة
كأن كل بذرة منها جسد في قبره
إلى أنْ تنفخ أختُك اللازوردية، ريحُ الربيع
بوقَها فوق الأرض الحالمة
وتملأ السهل والتل - وهي تسوق البراعم الحلوة كالقطيع كي ترعى في الهواء - بالألوان والروائح الحية.
أيتها الروح الجامحة الرائحة في كل مكان
يا حاطمةُ، يا حافظة!
سمعا.. سمعا!
أنت يا مَن على مجراها في منحدر السماء الصاخب
تسّاقط السحب الطليقة، كما تسّاقط أوراق الأرض الذابلة،
من فوق أغصان السماء والمحيط المتشابكة، رُسُلاً للأمطار والبروق.
وعلى السطح الأزرق من بحرك الهوائي - كأنها الشعر المتألق فوق رأس راقصة مهتاجة من راقصات باخوس - تنتشر غدائر العاصفة المقبلة، من حواشي الأفق القاتمة إلى سمت السماء!
يا لحنا جنازيا لعام يوشك أن يموت
وتكون ليلته الأخيرة هذه قبةَ ضريح هائل،
عقودُها أبخرتُك المتجمّعة الجبارة
التي منها سيتفجر مطر أسود ونار وبرَدا!
أنتِ يا من أيقظت البحر الأبيض من أحلامه الصيفية
حيث كان يرقد، تهدهده دوائرُ غدرانه البلورية
إلى جانب جزيرة صخرية في خليج «بايا»
ويرى في منامه قصوراً وأبراجاً قديمة
تتراعش في ثنايا الأمواج
وقد غطاها طحلب أزرق

وأزهار بديعة، يصيب الفكرَ الخَدَرُ إذ يتخيلها!
أنت يا من تنشقّ لعبورك أمواج المحيط السويّة
عن صدع كبير، تحته في الأعماق البعيدة
يزدهر البحر، وتعرف صوتَك
غاباتُ القاع بأوراقها اليابسة، فيربدّ
لونها فجأة من الخوف، فترتعد وتتفتّت
سمعا!
وددتُ لو كنتُ ورقة ميتة تحملينها
أو سحابة عَجْلَى تطير معك
أو موجة تلهث أمام عنفوانك
فأشركك في بعض قوّتك وإن لم أبلغ
مَدَى حريتك، أنتِ يا حرة بغير حدود،
أو حتى لو عدتُ كما كنتُ في طفولتي فأكونَ رفيق تجوالك في السماء
وعندها، حين لم يكن سَبْقِي سرعتَك الفائقة
يبدو مجرّد حلم. ألحُّ الآن، وأنا في محنتي القاسية.
فلتحمليني كموجة، كورقة، كغمامة!
إني أقع على أشواك الحياة.. إني أدْمَى!
لقد ثقلت الساعات على نظيرك وغلّتْهُ
وهو مثلك جَمُوحٌ عَجُولٌ عزيز!
اجعليني قيثارك، كما تتخذين الغاب قيثارا
فماذا لو سقطت أوراقي كما تسقط أوراق الغابة..
ستتخذ موسيقاك القوية الصاخبة
من كلينا نغمة خريفية عميقة.. عذبة وإن كانت حزينة.
كوني روحي، أيتها الروح الجموح!
كوني أنا أيتها العنيفة!
سُوقي ميّتَ أفكاري حول العالم
كما تسوقين الأوراق المصوِّحة
لتعجلي بها إلى ميلاد جديد

وبسحرِ هذا الشعر، انشري
- كما ينتشر الرماد والشرار من مدفأة غير خابية -
كلماتي بين البشر!
كوني خلال شفتيّ نفيرَ نبوءة
لعالمٍ غافل في النوم
إيه، أيتها الريح..
إذا جاء الشتاء، فهل يتأخر كثيراً قدوم الربيع؟

والفرق واضح - في الموقف - بين الشاعرين. فالعقاد يتخذ من الصحراء رمزاً للحياة ويقف منها موقف الساخط الحذر، ويبالغ في وصف خوائها ورتابتها وقيظها بما يقرب كثيراً من أسلوب ذي الرمة في وصف الصحراء، ويظل منذ بداية الصورة حتى نهايتها في موقفه العدائي بعيداً عنها مخاصماً لها رافضاً ما يتوجس من خديعتها منكراً ظمأه حتى لا يجري وراء آلها الخلوب:

تخايلتِ كالدنيا وأقفرْت مثلها
فلا تخدعيني إنني لست بالظمِي

على حين ينظر شيلي إلى الريح الغربية نظرة هي مزيج من الرهبة والقداسة، متأملاً شأنها في دورة الطبيعة إذ تدفن البذور الباردة انتظاراً لنشور الربيع، «حاطمة حافظة» معاً!

ويقترب الشاعر شيئاً فشيئاً من تلك الريح المائجة فيخفّ ما في نفسه من رهبة ويمضي معها في رحلتها عبر الوديان والمحيط متخيلاً عوالم سحرية تتكشف لوجدانه تحت هبوبها وعصفها، ثم لا يلبث أن تزول الرهبة تماماً من نفسه ويزيد اقترابه من تلك الريح فيرجو اندماجه معها - شأن أغلب الرومانسيين الإنجليز - فيكون ورقة ذابلة تحملها أو سحابة عجلى تطير معها أو موجة تلهث أمام عنفوانها، مستمتعاً بهذه الحرية الجامحة مهما يكن شأن الحياة والموت فيها. ثم ينتهي من خلال تلك الأمنيات إلى الإفصاح عن محنته في الحياة إذ يقع على أشواكها فتدميه، وهو نظير الريح «جموح عجول عزيز». وهو - كشاعر - يرجو إذ يمترج شعره بموسيقى الرياح - أن يبلغ صوته، بما فيه من نبوءة، بني البشر، متطلعاً إلى يوم قريب يحل فيه الربيع محل الشتاء.

وهكذا تتعاقب اللحظات النفسية في القصيدة مبتدأة بما يبدو جزعاً وإنكاراً، منتهية بالامتزاج والتسليم والضراعة.

وقد كان لكل من هذين الموقفين أثره في فن كلا الشاعرين. فالعقاد - وهو يخاصم الصحراء من البداية حتى النهاية - يبالغ مبالغة ظاهرة في الحديث عن خوائها ورتابتها وقيظها حتى ليذكّرنا بوصفها عند ذي الرمة، ابتداء من المقطوعة الثانية في القصيدة:

إلى أي ركن فيـــك يلجـــأ هـــارب
وفي أي ظــل من ظـــلالـــك يحتمي

وهكذا تختفي شفافية الألفاظ والمجازات وقدرتها على الإيحاء والجمع بين الحقيقة والرمز، وتغدو مثقلة بدلالات مادية كثيفة لصيقة بالوجود الحقيقي وحده للصحراء، وتصبح الألفاظ - بدلاً من الوجدان - منطلق الشاعر إلى التصوير. وينساق الشاعر وراء إغراء الألفاظ وصور الصحراء في الشعر العربي القديم - وما أكثرها وأحفلها بالمبالغة! - حتى تبدو الصحراء كأنها الجحيم، وحتى يفقد الشاعر إحساسه العصري باللغة فيتحدث عن «الخميس العرمرم!»:

تَـثور كـأفـواج الـدخـان تطلعـت
إلـى علـو مـن قـاصـي قـرار جهنـم
إذا مـــا رآهـــا الوحش ولّـــى كـأنهـا
من النقـــع تجـــلى عن خميس عرمرم

ويذكر «المطايا والذميل والإرقال وأوجار الضباع» على نحو ما كان يفعل ذو الرمة وغيره من وصّافي الصحراء.

وهكذا استحال ما كان يمكن أن يكون تجربة رومانسية إلى تجربة «وجدانية عربية» كما ذكرنا، قوامها التراث أولاً ثم الإحساس العصري بعد ذلك، مما يباعد بينها وبين التجربة الرومانسية الكاملة عند شيلي برغم التشابه الظاهري بين ما يشعر به كلاهما من رهبة أمام الطبيعة. فالوجدان عند شيلي هو المنطلق الأول للتجربة ومنه تفد إلى خيال الشاعر صوره ومعجمه متنقلة بين الأجواء النفسية المختلفة مختلطة بالأساطير المألوفة عند الرومانسيين الأوروبيين، كعربة الريح وراقصة باخوس والبحر المستغرق في أحلامه الصيفية. وينتهي الشعور الحاد والخيال الجامح بالشاعر إلى كثير من التجسيم والصور المركبة المبتكرة التي تنبثق من ذات الشاعر غير معتمدة على المحاكاة والتقليد[1].

(١) ليس القصد هنا - كما ذكرنا من قبل - المفاضلة بين القصيدتين، بل بيان طبيعة كل منهما في الموقف والفن.

لذلك ينبغي أن نلزم جانب الحيطة حين نتحدث عن تأثر هؤلاء الشعراء بالشعر الرومانسي الأوروبي، ذاكرين أن المشاعر تتشابه عند الشعراء في كثير من الأحيان إذا التفتوا إلى وجدانهم، لكن المعوَّل في النهاية على ما تتخذه تلك المشاعر من صور فنية تنتمي إلى هذا المذهب أو ذاك من مذاهب القول.

وخلاصة القول في هؤلاء الشعراء الثلاثة أنهم لم يكونوا وحدهم رواد الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، فقد سبقهم وعاصرهم شعراء ونقاد آخرون دعوا إلى ما كانوا يدعون إليه وإن لم ترتفع أصواتهم وتمتد معاركهم وتواكب نظرياتِهم محاولاتٌ ممتدة للتطبيق كما كانت الحال عند هؤلاء. وإطلاق اسم «مدرسة الديوان» على بعض ما جاء في ذلك الكتاب الصغير من نقد لبعض الشعراء والكتّاب - بما في ذلك نقد المازني لشعر شكري! - فيه كثير من الإسراف. ولعل الكتاب لا يمثل أهم ما كتب الثلاثة عن الشعر ونظرياته ومقوماته، غير أن نسبتهم إليه أصبحت تقليداً في دراساتنا للشعر العربي الحديث، ومسلَّمة من تلك المسلَّمات الكثيرة الشائعة في حياتنا الأدبية. ويبدو هذا الإسراف وما ينطوي عليه من تجاهل لبعض حقائق معروفة في تاريخ الشعر العربي الحديث حين نذكر أن حركة تجديد مماثلة قد عاصرت هؤلاء الثلاثة في المهجر الأمريكي وسارت في تجديدها خطوات لعلها أبعد مما انتهى إليه شعراؤنا الثلاثة.

أحمد زكي أبو شادي

ومن المواهب الباكرة التي واكبت نشأةَ هؤلاء الفتية أحمد زكي أبو شادي، الذي قدر له بعدُ أن يشارك مشاركة مرموقة في نشأة الحركة الرومانسية وجمع أشتاتها في جماعة أبولو ومجلتها المعروفة بهذا الاسم.

وقد «تبنى» مطران هذه الموهبة الناشئة، وربطتهما صداقة حميمة، بين أستاذ عاطف مرشد وتلميذ بار نجيب، أفصح عنها الشاعر أكثر من مرة في مقطوعات من الديوان وجّهها إلى أستاذه، ومقطوعات أرسلها الأستاذ إلى تلميذه، منها على سبيل المثال مقطوعة بعنوان «لوعة الخريف.. إلى أستاذي مطران»:

شعري لدى العمّ الخليلِ صِف الهوى في مدمعي
صف لوعتي حين الخريف يئن في ألم معي
حين الصبا رهن الذبول، وحين قلبي لا يعي

متقطعا متوجعا	في حلمه المتقطع
حلم يروّيه الصبا	فيجف عند المنبع

وقد اعترف أبو شادي بتلمذته لمطران وبفضله الكبير على موهبته واتجاهه نحو التجديد والعصرية، في خاتمة ألحقها بالطبعة الثانية لذلك الديوان الأول عام ١٩٣٤ فقال[١] «... فقد عرفت محبة هذا الرجل الإنساني وأستاذيته منذ ثلاثين سنة، إذ تعهدني صغيراً فبقيت أهتدي بهديه، وكان أول ناقد لأدبي وأنا لم أتجاوز بعد الثانية عشرة من عمري. ولي أن أقول عن تأثيره على شعري ما قاله المازني عن أدب شكري. فلولا مطران لغلب على ظني أني ما كنت أعرف إلا بعد زمن مديد معنى الشخصية الأدبية ومعنى الطلاقة الفنية ووحدة القصيدة والروح العالمية في الأدب وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية.. ومهما يكن من شيء ففي هذا الديوان الصغير ذكريات عزيزة عندي عاطفياً وأدبياً. فأما الأولى فملموحة في ثناياه، وأما الثانية فترجع إلى ما فيه من التجارب مع أدب أستاذي مطران خاصة. فطلاقة التعبير وحرية التأمل والاتجاهات الفكرية الجديدة ـ كل هذه تتمثل في معظم مقطوعات الديوان وقصائده، ومنها تدرجت

---

(١) أنداء الفجر ص ١١٠.

إلى مذهب تحرير النظم، كما أومن بتحرير النثر، متأثراً بأدب الجاحظ قديماً وبأدب مطران نفسه حديثاً».

ولهذه الصلة دارَ كثير من الجدل عند الدارسين حول ريادة خليل مطران للحركة الرومانسية وتأثر شكري والعقاد والمازني وغيرهم بآرائه وشعره في هذا المجال[1].

والحق أنه لا سبيل إلى نسبة تلك الريادة إلى شاعر أو دارس بعينه، فقد كانت الآراء الجديدة في الشعر والنماذج الرائدة فيه قد أصبحت شيئاً مألوفاً في كثير من صحف ذلك العهد ومجلاته ودواوينه، على اختلاف بينها في وضوح الفكرة والعصرية والمستوى الفني. وإذا كان قد قدر لشكري والعقاد والمازني أن يظفروا في هذا المجال بعناية الدارسين وينسب إليهم كثير من فضل الريادة، فذلك لأنهم قد ثابروا على دعوتهم في النظرية والتطبيق ولفتوا إليهم الأنظار إذ وجهوا نقدهم اللاذع إلى أعلام الاتجاه التقليدي حينذاك وجمعوا في هذا النقد شتات الآراء المتناثرة عن الشعر. ولعل من أسباب هذه العناية كذلك تلك المكانة الأدبية والفكرية المرموقة التي بلغها العقاد بعد، وفضل تلاميذه المخلصين في رصد جهود أستاذهم والإشادة بريادته وسبقه، وهو سبق لا ينكر وإنْ كان ينبغي أن يوضع في موضعه الصحيح من حركة الريادة جميعها.

وديوان أبي شادي شعر شاعر مبتدىء يتضمن مقطوعات ظاهرة التقليد بيّنة الضعف، لكن فيه مع ذلك لمحات تنبىء بنزعة صاحبه إلى شعر الوجدان والطبيعة واستبطان الذات في أسلوب لا يخلو من عثرات الموهبة الناشئة. وبعض هذه اللمحات في مقطوعات على نمط القصيدة التقليدية، وبعضها في نظام المقاطع المتغيرة القوافي. ولعل من أبرز تلك اللمحات وأكثرها اقتراباً من روح الرومانسية الممتزجة بالطبيعة في تحولها وتناقضها، أبيات له عن الليل يقول فيها:

مسرحَ الليـــل، أيّ ملهَـــى عجيـــبِ
أنـــتَ تبـــدو للشاعر الفنـــانِ
كم مَرَاءٍ خلقتهـــــا وهي شتى
من مـــديـــد التنـــاقـــض الفتـــان

---

(١) جماعة أبولو ص ١٥٦ وما بعدها، وأحمد زكي أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث.

أنـــت مَلْقــى العبـــاد والطهر ، بينَـــا
أنـــت مجْـــلَى التهتـــك المتفـــاني

كـــل راءٍ يرى الـــذي يشتهيـــه
ويـــذوق الـــذي يرى من معـــاني

والنجوم الـــتي تطـــلّ علينـــا
في حنـــان ورعشة وافتتـــان

بـــين جـــب لنـــا كـــأمٍّ رعتنـــا
والتيـــاع كخفـــق قلـــب الجبـــان

حبست دمعهـــا ، فـــإنْ بـــذلتـــه
فشآبيـــب دمعهـــا النوراني

شهـــبٌ تستحيـــل من دمعهـــا الصـــافي إلى حرقـــة ، إلى صوّان
فكـــأن الأجواء لـــلأرض آذتهـــا ، فحـــاكـــت طبيعـــة الإنسان

وتتمثل « حداثة » هذا الشعر في بعض ألفاظه التي تدل على تصور جديد لليل ، والنجوم وعلاقة الطبيعة بالنفس ، من مثل وصفه الليل ، بالمسرح والملهى ، ونظرة النجوم بالحنان والرعشة . فالليل عنده ليس هموماً كله ، ولا مرحاً كله ، وإنما هو خليط من التناقضات التي لا تنشأ من اختلاف سلوك الناس وحده ، بل من ذلك الوعي الرومانسي لما للوجدان من شأن في إدراك الطبيعة والإحساس بها :

كـــل راءٍ يرى الـــذي يشتهيـــه
ويـــذوق الـــذي يرى من معـــاني

ومن تلك المقطوعات مقطوعة صغيرة تتمثل نزعتها إلى الجديد في بنائها وبعض ألفاظها وما تصوره من تداخل الحواس ، الذي يدل عليه عنوانها نفسه « باقة أنغام » :

إذا استمعتُ إليكِ — فُتنت من توقيعكْ
كأن سمعي لـديك — عيني بمجلى ربيعك

أصغـــى إلى هـــذه الألحـــان زاهيـــة
كـــأنهـــا نُخَـــب الأزهـــار للعـــينِ

فكــــل لحن لـــــه لون يضيء بـــــه
وجمعُهـــا بــــاقــــة من زهرك الفــنّي

وكــــل لحن لـــــه عطر يفوح بـــــه
وإن تخيّلــــــه غــــــيري من الظن

وأنــــــت كَوْني ، وكوني في حقيقتـــــــه
جمّ المعــــاني الـــتي غــــابــــت عن الكون

إذا استمعـــــــــتُ إليــــــك
فتنــــــــت من توقيعــــــــــك

كـــــأن سمعي لـــــديـــــك
عيـــــني بمجــــــلى ربيعــــــك

والتجديد واضح في الشكل، في المزاوجة بين بحرين، وبداية المقطوعة ببيتين وختامها بهما وكأنهما قرار موسيقى. أما تداخل الحواس فواضح في نسبة اللون والعطر إلى الألحان وتجسيمها كأنها نخبة من الأزهار تراها العين. وكثير من تلك الألفاظ التي عبر بها الشاعر عن هذا الإحساس الرومانسي الجديد يُعدُّ إذا جمع بعضه إلى بعض معجماً شعرياً على قدر غير قليل من الحداثة. ويلتفت الشاعر هنا أيضاً إلى ما للوجدان من شأن في إدراك الطبيعة وتلوينها بلونه الخاص.لتصبح عالماً جديداً يتضمن معانيَ ليست للعالم الخارجي، في قوله ـ برغم ركاكة نظمه ـ :

وأنــــــت كوني ، وكوني في حقيقتـــــــه
جم المعــــاني الـــتي غــــابــــت عن الكون

وللشاعر مقطوعة ثالثة عن رياح الخريف فيها التفات باكر إلى ذلك الفصل الذي نفتقده في الشعر العربي القديم، والذي أصبح بعدُ رمزاً لكثير من المشاعر الرومانسية المتصلة بالفقد والأسى الشفيف والجمال الرقيق والفناء المقترب. والمقطوعة تكاد تنبىء بأثر الشعر الرومانسي الأوروبي وإن كنا لا نستطيع أن نجزم بأن الشاعر قد أتيحت له معرفة كافية بذلك الشعر في تلك السن المبكرة، ففيها هذا التجسيم المعهود لرياح الفصول المختلفة وتحميلها معاني الفقد والوله والشرود النابعة من وجدان الشاعر أو «أوهامه»:

هلمّي!، هلمّي، بنـــات الخريـــف
وطوفي وطوفي بهـــذا الحفيـــف
نراك بـأوهـامنـا جـائلـة
كبـاحثـة عـن تـراثٍ فقيـد
وقـد حُرِمـت منـه في يوم عيـد
فتمضي بلهفتهـا سائلــه!
نراك تطوفــين ولهــي شريـده
تهزين حــتى الغصون الوحيــده
وتـذْرين حـتى الريـاح الـتي
تظنـين فيهـا خفـايـا الجمـالْ
وقـد حجبتهـا أيـادي الليـال
فهـل تنتهـين إلى غـايـةِ!

ولا نكاد نظفر بمثل هذا التجسيم للريح في الشعر العربي القديم إلا في بيت فريد لمسلم بن الوليد يصف فيه هبوب الريح في واد ضيق تحف به الجبال:

تمشي الريـاح بـه حسرى مولّهـة
حَيْرى تلوذ بـأكنـاف الجـلاميـدِ

وهو تجسيم بديع جرى فيه الشاعر على عرف الشعر القديم في «تركيز» الصورة وتمثيل أبرز دلالاتها النفسية دون العناية بالتحليل والتفصيل.

على أن للشاعر إلى جانب ذلك قصيدة فذة في روحها الرومانسية الغالبة على طبيعتها وتجربتِها وصورها ومعجمها وإيقاعها العام، هي قصيدة «ألحان النارنج» وقد وردت في مختارات من شعر الشاعر نشرها عام ١٩١٠ بعنوان «قطرة من يراع في علم الأدب والاجتماع». ومهما يكن الرأي في مستوى صياغتها فإنها تفوق في اتجاهها وتعبيرها الرومانسي أغلب ما نظم شكري والعقاد والمازني حينذاك في هذا المجال[1].

(١) سبق إلى الالتفات إلى هذه القصيدة والتنويه باتجاهها الجديد الدكتور كمال نشأت في كتابه «أحمد زكي أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث» ص٢٩٦ - ٢٩٧ وقال عنها: والقصيدة كما نرى خطوة جريئة وابتداع شخصي غريب في هذه السن الباكرة، وفي هذه الفترة من مراحل تطور شعرنا العربي أيضاً.

ونستطيع أن نجد لها صدى بعد ظهورها بسنين في قصيدة رومانسية بديعة للشاعر محمد عبد المعطي الهمشري بعنوان «النارنجة الذابلة». يقول أبو شادي:

من عبير النارنج أصداءُ ألحان تمشّت في روحه العبقريّ
كم غرام له تكرر في الأعوام، تكرارَ آية من نبي

هو نور مشعشع حينما الزهر ضياء مجسم من لحونِ
وقفتي تحته عِبادةُ مشدوهٍ وأحلامُه فنونُ الفنونِ

حينما أنتِ يا حياتيَ قُربى كمَعانٍ شأت خيال الجريءِ
وكأن الطبيعة احتضنتنا فأضافت هناءة للهنيء

ليس وَهْماً تخيُّلي، إنّ وجداني من الزهر والضياء الصريحِ
ليس وهماً تسمُّعي، تلك ألحان تداوي كالوصل قلب الجريح

والهدوء البحريّ تملؤه الألحان سمعاً ومنظرا للقلوبِ
لا يراها وليس يسمعها إلا حبيب مستلهم من حبيب

أيهذا النارنج، يا صاحبي الشادي بأحلام عالم مسحورِ
ها هنا نحن من عبيرك نستاف جمالا مؤثّلا في الدهور

لا نملُّ الوقوفَ والجلسة الحلوة في نورك الظليل العجيبْ
تحجب الشمس حينما أنت أقمار مُحال لمثلها أن تغيب

وكأني اندمجت فيك فأصبحت قليلا من عطرك الجذّابْ
ثم أنعشتُ من أقدِّس في قربى وقبلت ثغرها لا أهاب

وتعمّقت في نُهاها وعانقتُ فؤاداً.. ناجيتُه في صُموتْ
فتفانيت فيه من دون أن أرجو رجوعا، ففيه رَوْحٌ وقُوت

مستشفّاً سر الحياة التي تُملى على الكون ما أراد الجمالْ
أي شيء كالنور في صُورِ العطر يُنيل الخيال أشهى محال!

هكذا أرتوى بعالم أحلامي، إذا كان كل عيشي ظمْاءْ
هكذا عابد الضياء أغانيه عبير مجنح بالضياء

ومهما يكن رأينا في « صياغة » الشاعر الشاب ومدى سيطرته على اللغة والتعبير، فإنّ في القصيدة من الألفاظ ذات الإيحاءات الوجدانية العديدة، ومن تداخل مدركات الحواس، ومن الجو المهوّم في خدر العبير والألحان والنور والحب، ما يجعلها قصيدة رائدة في الاتجاه الوجداني حينذاك، ولعلنا نلحظ تماثل الروح والمعجم والجو النفسي بين قصيدة أبي شادي ومقطوعة الهمشري التي يقول فيها:

هيهـــات .. لن أنسى بظلـــك مجلسي
وأنـــا أراعي الأفـــق نصـــف مغمّـــض
خنقـــت جفوني ذكريـــات حلوة
من عطرك القمريّ والنغم الوضي
فـــانساب منـــك عـــلى كليـــل مشاعري
ينبوع لحن في الخيـــال مفضـــض
وهفـــت عليـــك الروح من وادي الأسى
لتعـــبّ من خمر الأريـــج الأبيـــض!

وقد قدر لأبي شادي بعدُ أن يضطلع بدور مرموق في حركة الشعر الوجداني بما قال من شعر كثير، وبما جمع حوله من مواهب شابة في الوطن العربي ذاعت أسماؤهم على صفحات مجلة جماعته « أبولو ». وقد يختلف الدارسون حول شعره ومستواه لكن أحداً لا يستطيع أن ينكر دوره في ريادة ذلك التيار الجديد إلى جانب أدوار شعراء وأدباء آخرين.

واكب الاتجاهَ نحو الشعر الوجداني في الوطن العربي اتجاهٌ مماثل عند طائفة من شعراء الشام بالمهجر الأمريكي في الشمال والجنوب. وإذا كان الاتجاه في الوطن العربي قد اتخذ أحياناً صورة تجديد تلقائيّ نابع من مزاج الشاعر أو طبيعة موهبته، وأحياناً صورة خصومة حادة بين القديم والجديد، فإنه عند شعراء المهجر كان أميل إلى التلقائية المستجيبة لنفوس هؤلاء الشعراء وبيئاتهم الجديدة. فلم يكن في تلك البيئات من الشعراء التقليديين المرموقين من يمكن أن يمثل لديهم عائقاً في سبيل الظهور أو التجديد فيتخذوا من شعره محوراً لمعركة أدبية عنيفة كتلك التي دارت حول شعر شوقي وحافظ وغيرهما من الشعراء والأدباء، ولم يكن هناك من النقاد واللغويين من يستثير وجودُه حميتهم للهجوم على الشعر التقليدي والدفاع عن نزعتهم نحو التجارب الوجدانية وما تقتضيه من تجديد في اللغة والأساليب. لذلك جرى تجديدهم في تيار هادىء إلا من دعوات نظرية مجردة ترفض الخضوع المطلق للتقليد وتدعو إلى لغة عصرية وأساليب لا تحتذي التراث احتذاء تاماً، وترى في التجارب الذاتية والتعبير عن العواطف المجال الصحيح للشعر الرفيع.

وقد بدأ بعض هؤلاء الشعراء نشاطهم الشعري على نحو لا يكاد ينبىء بما انتهوا إليه من تحول جعلهم رواداً ثم أعلاماً في حركة الشعر الوجداني الحديث، إلا في طبيعة بعض التجارب التي صوروها ولمسات يسيرة في بعض معجمهم وأساليبهم وصورهم. فقد أصدر ايليا أبو ماضي ديوانه الأول «تذكار الماضي» عام ١٩١١ بالاسكندرية قبل أن يرحل إلى المهجر، وهو يضم مجموعة من القصائد في الاجتماع والقصص والنسيب والوصف والرثاء والإخوانيات وغير ذلك من «أغراض» الشعر المألوفة التي لا تمثل اتجاهاً وجدانياً ظاهراً عند الشاعر.

على أننا نلمس في بعض قصائده القصصية ما رأيناه عند غيره من التفات إلى المواقف «الرومانسية» المعروفة وتصوير لمآسي الفقراء والمحبين وتحول المصائر وبطش القدر ومفاجآت الأحداث، وما يقتضي ذلك من بعض الصور البيانية التي تعبر عن عواطف الشخصيات أو ترسم جو القصة المادي والنفسي. من ذلك قصيدة له بعنوان «أنا هو»[١] تروي قصة فتاة تحطمت مركبة كانت تركبها مع غيرها من المسافرين.

(١) تذكار الماضي ص١٩.

فاضطرت أن تعبر الغابة في ظلام الليل مع واحد من رفاق السفر وقد سيطر عليها الخوف من قاطع طريق مشهور. وحين تبلغ مشارف الغابة وقد طلع الصباح تدرك أن رفيقها وحاميها لم يكن إلا ذلك الذي كانت تخشاه، ثم تكون المفاجأة الكبرى حين يكتشفان أنهما أخوان فرق بينهما الدهر بعد أن صرعت يد الغدر أباهما وشتتت شملهما منذ سنين!

وفي الديوان قصة أخرى ذات طابع عاطفي مسرف بالغ السذاجة بعنوان «مصرع حبيبين»[1] تروي عن فتى وفتاة متحابين يلتقيان فتنبىء الفتاة فتاها بأن فراقاً أبدياً يوشك أن يُضرب عليهما، فيموت الفتى لساعته من الجزع وتموت صاحبته على أثره من الكمد!

وقصة ثالثة عن فتاة سمعت طلقة رصاص في الظلام فهرعت تبحث عن مصدرها فرأت قتيلاً حسبته من تحب فأطلقت رصاصة صرعت من ظنته قاتله. ثم عرفت بعد ذلك أنها لم تقتل إلا صاحبها»[2].

ويتراوح أسلوب هذه القصائد بين التوفيق في رسم أجواء القصة ولحظاتها النفسية في عبارات تقليدية محكمة إلى حد لا بأس به، وأبيات من النظم الركيك الذي ينبىء عن موهبة شاعر مبتدىء. فالشاعر يبدأ - مثلا - قصيدته «أنا هو» بوصف المركبة والمسافرين وصفاً يعتمد على المقابلة اللفظية المألوفة في الشعر القديم، وعلى التشبيهات والمجازات المعهودة، وإن ربطت ربطاً يسيراً بين الجو الخارجي والعالم الداخلي للشخصيات:

كـانـت قُبيـل العصر مركبـة
تجري بمن فيهـا من السَّفْرِ
مـا بـين منخفـض ومرتفـع
عـالٍ، وبـين السهـل والوعر
وتخـبطُ بـالعجـلات سائرة
في الأرض أسطـاراً ولا تـدري

---

(١) الديوان ص٢٨.

(٢) الديوان ص١٧.

سيـــارة في الأرض مـــا فتئـــت
كـــــالطـــــير من وكر إلى وكر
تـأبـى وتـأنـف أن يـلمّ بهـا
تعـــــــب وأن تشكو سوى الزجر
حملـت من الركّـاب كـل فـتى
حسن الرواء وكـــل ذي قـــدر
يتحـــدثون ، فـــذاك عن أمـــل
آت ، وذا عن سالـــــــف العمر
يتحـــــدثون ، وتلـــك سائرة
بـــــالقوم لا تلوي عــــلى أمر
فكـأنمـا ضَرَبـت لهـا أجـلاً
أن تلتقي والشمس في خـــــدْر
حـتى إذا صـارت بـداحيـةٍ
ممـــــدودة أطرافهـــا صُفر
سقطـت من العجـلات واحـدة
فتحطمـــت إربـــاً عـــلى الصخر
فتشاءم الركّـــــاب واضطربوا
ممّـــــــــا ألمّ بهم من الضُّر
وتفرّقوا بعـــــد انتظـــامهم
بـــــدداً ، وكم نظم إلى نـــثر
والشمس قـــد سالــت أشعتهـا
تكسو أديم الأرض بـــــالتـــبر
والأفـــق محمّر كـــأن بـــه
حنقـاً عـلى الأيـام والـدهر
والقوم واجفـــــــــة قلوبهم
قلَقـــاً كـــأنهمُ عـــلى الجمر

لكننا لا نلبث أن نراه يهبط إلى نظم سيّء حافل بالتشبيهات والألفاظ التقليدية التي لا تناسب الموقف القصصي ، من مثل قوله :

قالت له: لم يبق من خطر
جمّ نحاذره، ولا نزر
أنظر فإن الصبح أوشك أن
يمحو ضياء الأنجم الزُّهر
وأراه دبّ إلى الظلام فهل
هذا دبيب الشيب في الشعر!
واسمع فأصوات الطيور علت
بين النقا والضال والسِّدر
قال الفتى: أوَ كنتِ في خطر؟
قالت له: عجباً.. ألم تدر؟
فأجابها: ما كان في خطر
من كان صاحبه الفتى «هنري»!
فتقهقرت فزعاً، فقال لها
لا تهلعي واصغي[1] إلى حرٍّ:
ما كنت بالشرير قط ولا الرجل
- الذي يرتاح للشر
لكنني دهر يجور على
دهر يجور على بني الدهر
بل إنني خطر على فئة
منها على خطر ذوي الضر
قتلوا أبي ظلماً، فقتلهمُ
عدل، وحسبي العدل أن يجري

ومن نماذج نظمه السيّئ قوله أيضاً من قصيدة «مصرع حبيبين»:

قال الفتى والدمع منتثر على
خدّيه: يا أسماء قولي ما جرى!

---

(١) كثيراً ما يخفف شعراء المهجر همزة الأمر من الفعل الرباعي حتى ليكاد ذلك يكون ظاهرة لديهم.

فتلفتتْ في الروض خيفةَ سامع
فكأنها الظبي الغرير إذا رنا

وترددت بكلامها، فكأنما
تبغي ولا تبغي التفوّه بالنبا

قالت، ودمع الحزن يخنق صوتها
وشت الحواسد عند من نخشى بنا

وغداً يعود الشمل منفصم العري
هذا هو الخبر اليقين بلا خفا

قد أنبأته بالفراق، وما درت
أن الفراق حِمام من عرف الهوى

فكأنما سهم أصاب فؤاده
وكأنه لما ارتمى طود هوى

أما الفتاة فراعها ما صار في
محبوبها، وكأنها ندمت على؟

جعلت تناديه بصوت محزن
فيجيبها كندائها رجع الصدى

حتى إذا قنطت دنت منه كما
يدنو أخو الداء العضال من الدوا

وحنت فحركت الفتى وإذا به
جسم ولكن لا حياة به ولا..

قد فارق الدنيا ففارقها الرجا
وهوت تعانقه ففارقت الوْرى!

قمران ضمهما التراب وما
ـ عرفتُ سواهما قمرين ضمهما الثرى!

ولا يختلف «وصف» الشاعر كثيراً عن هذه الأنماط التي تتراوح بين التوفيق المقبول والفشل البيّن؛ وتتسم في أكثر حالاتها توفيقاً بالاعتماد على ما ذكرناه من مقابلات لفظية سريعة ومجانسات يسيرة وتمهيد تقليدي للقافية وتشبيهات ومجازات مألوفة في الشعر القديم، وهي لا تنبىء عن إحساس حقيقي بالتجربة بقدر ما تدل على الاحتذاء

والتقليد. ولعل خير نماذجه في هذا الباب قصيدة أسماها «قصيدة الطبيعة» يقول فيها[1]:

روض إذا زرتـه كـئيبا
نفّس عن قلبك الكروبا
يعيد قلب الخليّ مُغرى
وينسي العاشق الحبيبا
إذا بكاه الغمام شقّت
من الأسى زهرُه الجيوبا!
تلقى لديه الصفا ضروبا
ولست تلقى له ضريبا
وشّاه قطر الندى فأضحى
رداؤه مُعْلَماً قشيبا
فمِنْ غصون تميس تيها
ومن زهور تضوع طيبا
ومن طيور إذا تغنّت
عاد المَعنّى بها طروبا
ونرجس كالرقيب يرنو
وليس ما يقتضي رقيبا
وأقحوان يُريك درّا
وجلنار حكى اللهيبا
وجدول لا يزال يجري
كأنه يقتفي مريبا
تسمع طوراً له خريرا
وتارة في الثرى دبيبا
إذا ترامى على جديب
أمسى به مربعا خصيبا

(١) الديوان ص٣٩.

أو يتجنـــى عـــلى خصيـــب
أعـــاده قـــاحـــلاً جـــديبـــا
صـــحّ، فلو جـــاءه عليـــل
لم يـــأت من بعـــده طبيبـــا
وكـــل معنـــيّ بـــه جيـــل
يعلّـم الشاعـر النسيبـا
أرض إذا زارهـــا غريـــب
أصبـــح عن أرضـــه غريبـــا

وليس غزله بأحسن حالاً من قصصه ووصفه، بل يجري أيضاً على سنن تقليدي، وإن أعوزه صقل القديم وأصالته. ومنه قوله من قصيدة طويلة كأنه يعارض فيها يائية المجنون بعنوان « جنة مشتاق »[1]:

إذا لم تكن لي آسيـــا أو مؤاسيـــا
فـــلاتَـــكُ لوّامـــاً، وذَرْني ومـــا بيـــا
فـــإني رأيـــت اللوم يـــذكي صبـــابـــتي
كـــذاك عهـــدت الزّنـــد بـــالقـــدح واريـــا
ألا حبـــذا من سالـــف العيش مـــا مضى
ويـــا حبـــذا لو كـــان يرجـــع ثـــانيـــا
زمـــان كقلـــب الطفـــل صـــاف، وكـــالمنـــى
لـــذيـــذ، ولكن كـــان كـــالحـــلم فـــانيـــا
أحنّ إليـــه في العشيّ وفي الضحـــى
حنـــين غريـــب جـــاءه الشوق داعيـــا
ولولا أمور في الفؤاد أُسرّهـــا
جعلـــت عليـــه الـــدهر وقفـــاً لسانيـــا
خليـــليّ أعوام السرور دقـــائـــق
وأيـــامـــه كـــادت تكون ثوانيـــا

---

(١) الديوان ص٥٠.

وأجل أوقات الفتى زمن الصبى
وخير الصبى ما كان في الحب ناميا

ونلاحظ في قصائد الشاعر الاجتماعية بذور النزعة التي نمت عنده في المهجر بعد ذلك، من ميل إلى التأمل في أحوال النفس والمجتمع. ويقترب أسلوبه في تلك القصائد من أسلوب الشعر القديم في معجمه وجهارة إيقاعه، وإن ظل بعيداً كذلك عن صقله وأصالته، كما في قوله[1]:

وإنْ سرى الجهل في شعب فضعضعه
فالعلم خير دواء يصلح الخللا
بحر لئن غاض مات الخلق من ظمأ
وكوكب تظلم الدنيا إذا أفلا
هو الجُراز الذي ما مسّه فلَل
وكل عضب ترى في حده فللا
بلى، هو السيف لكن لا يريق دما
وليس يكتمه غِمْد إذا نصلا
لولاه لّما نر الأمواج حاملة
من الحديد جبالاً تحمل القللا
من كل سابحة في اللج تحسبها
ذا حاجة راح يعدو نحوها عَجِلا
جزء من الأرض فوق الماء منتقل
فيه من الناس جزء بات مرتحلا
ولا القطار الذي أضحى يُخبُّ بنا
في كل فج يروض الحَزْن والسهلا
من كل مضطرب في الأرض ذي لجَلب
يُنسيك منظره الأحداج والإبلا

وليس للشاعر في هذا الديوان الأول أية محاولات للتجديد في القصيدة، بل يقع كل

---

(١) الديوان ص٨.

شعره في إطار الشكل التقليدي المطرد القافية.

* * *

وأما الشاعر القروي رشيد سليم الخوري فشعره قبل هجرته تقليدي مصقول العبارة منساب الإيقاع يبشر بتلك الرصانة المعهودة في شعره بعد ذلك، وإن احتذى في تشبيهاته ومجازاته ومقابلاته أسلوب الشعر القديم، كما في هذه الأبيات التي قالها عن قطار أقلّه بين بيروت وزحلة عام ١٩١١[١]:

وناقلي حيث تحلو في الهوى نُقَل
يمشي به الدافعان الشوق والأملُ
كأنه جبل يمشي على جبل
يرسو إذا شاء طوراً ثم ينتقل
ما عاقه في السُّرى برد ولا مطر
كأن لطم الحيا في وجهه قُبَل
يمشي الهوينى كخودٍ ناعس نهضت
عند الضحى لم يزل في جفنها ثقل
ما سار نحو الشآم الميلَ مكتملا
إلا وجفن الدجى بالفجر مكتحل
طوراً تخفّ إلى استقباله قُلل
وتارة تنثني من دربه قلل

وللشاعر أبيات قالها في «سوق الغرب» عام ١٩١٣ قبيل سفره إلى المهجر عن «الشعرة البيضاء» تبدو فيها طبيعة الموهبة المبتدئة التي تسعى إلى الأصالة والابتكار فتقع في الصنعة الذهنية والتشبيهات التجريدية المتكلفة:

تبدّت وميعاد الشباب بعيدُ
وجيش أمانيّ الشباب عديدُ
ولا عجبٌ أنْ ولّد الفحمُ ماسة
برأسي، وضغطُ الحادثات شديد!!

(١) الديوان ص٧١.

يلوح خـــلال الشعر نور بيــــاضهـــا
كمـــا لاح في ليـــل الخطوب رشيـــد
كـــأن الشعور السُّود أعصرُ ظلمـــة
بـــدا بينهـــا عصر أغرّ مجيـــد
كـــأن سواد الفَوْد حـــيرة جـــاهـــل
تصـــدى لهـــا رأس أجـــلّ سديـــد
تجلـــت عـــلى عرش الشبـــاب كسيّـــد
حواليْـــــه من سُود الشعور عبيـــد

هكذا كانت البدايات الفنية لبعض هؤلاء الشعراء المرموقين، قبل هجرتهم، لا نكاد نجد فيه صدى يـكر لوجدانهم أو محاولة للتجديد في أسلوب الشعر وصوره، إلا ما رأيناه عند أبي ماضي من التفات إلى بعض المواقف العاطفية في قصصه، ومن تعبير يسير عن بعض اللحظات والأجواء النفسية. على أننا لا بد أن نذكر في هذا المقام أن هذين الشاعرين كانا ما يزالان في مطلع الشباب يغذوان مواهبهما برصيد من التراث في اللغة والأدب يجنح بهما الى التقليد. وقد كان أبو ماضي حين صدر ديوانه الأول في الواحدة والعشرين، وكان رشيد سليم حين نظم ما أوردناه له من شعر بين الرابعة والعشرين والسادسة والعشرين.

وقد تبدع بعض المواهب في مثل تلك الأعمار المبكرة، لكن موهبتي هذين الشاعرين قد نضجتا على مهل وتطورتا ببطء حتى بعد رحيلهما إلى مهجريهما في الشمال والجنوب.

وإذا صح ما ذكره رشيد سليم في مقدمة ديوانه عن شعوره قُبيل الرحيل، ولم يكن إعزازاً عاطفياً لذكريات بعيدة بعد أن تقدمت به السن وطالت به الغربة، فإننا نلمس فيه روحاً رومانسية خيالية حالمة تربط بين الطبيعة والموسيقى والشعر وتميل إلى العزلة والتأمل. فقد كتب يقول[1]: «قبيل نهاية الدراسة في سوق الغرب بين منتصف حزيران ومنتصف تموز عام ١٩١٣ اصطنعت سُلّماً وأعددت في عب صنوبرة منفردة عن غابتها فراشاً علقت حواليه عودي وقنديلي. فكنت أروح إليه كل مساء أعزف ساعة وأطالع ساعة، ثم أنام توقظني العصافير مطلع الفجر فأهبط لأرتمي في حضن صعيد طيب أقلب عليه جسدي تقليباً، وأشم حصاه وترابه، وأبل قلبي الهيمان بمقدار كأس من الندى

(١) مقدمة الديوان ص٣٣.

أرتضيها من شفاهِ أُعَيْشابِه وأترحَّقُها من عيون أزاهيره! ثم أعدو ساعة في منعرجات جبلية تنحدر بي إلى جدول أبترد بذوب لجينه، وأعود الهوينى مجيلا طرفي بين برّ لبنان وبحره وسمائه، مالئاً جوانحي من نسيمات أسحاره، ومتموِّناً من مناظره الساحرة أفلاماً أذخرها في حنايا صدري لأتعزى بعرضها على مخيلتي كلما خيم الحزن على مضجعي في ليالي غربتي الموحشة».

ويبدو أن حب رشيد سليم للموسيقى والعزف على العود منذ صباه كان موجهه الأول نحو التجديد والشعر الوجداني الحديث في المهجر، قبل أن يشغل نفسه بعد ذلك بقضايا الوطن والقومية. وقد لا يكون هذا الشعر على مستوى فني عال، لكنا نجد فيه مع ذلك لمسات من الوجدان وألواناً من التعبير تقربه من طبيعة الشعر الرومانسي في جانب من جوانبه حين يتشبث الشاعر بالماضي ويحن إلى مواطنه الأولى واصلاً بين مشاعره وبعض لحظات ومظاهر من الطبيعة ترتبط عادة بالحزن والحنين، وتقتضي تعبيراً شعرياً يتسم بالشجن الشفيف. ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان «الغريب والشمس».. نظمها ولحنها في الريودي جانيرو عام ١٩١٤[١]:

ربّـةَ النور جمالٌ وكمـالْ.... مـا أجـلاّ!
مـذ بـدا وجهك من خلف الجبـال... وتجلى
مـال ظـل الليـلَ نحو الغرب، مـال... ثم ولى

شمس لبنان، انظري حال الغريب... وارحميهِ
واذكري كـل شروق وغروب... لـذويـه
أنـه صب، وتـذكـار الحبيب... مـلء فيه

وإذا لُحـتِ بمينـاء «الوطـا»... مُسْتَحَمِّي
حيـث يمشي إخوتي مثـل القطـا... خلف أمي
فـالثمـي عـنيَ آثـار الخطـى... أي لـثم!

ليتني أعلـق يا ذات الضيـاءْ... بحبالـكْ!
لتـدورْ بيَ آفـاق السماء... كهـلالـك
وأراهمْ كـل صبـح ومساء... من هنـالـك

---

(١) الديوان ص١٠٩.

على أنه حين يتخلى عن ذلك الطابع الغنائي، في تلك المرحلة الباكرة عقب هجرته، يعود في شعره العاطفي إلى أسلوبه التقليدي برغم إطار «المقطوعة» الجديد، فنرى في ذلك الشعر روح النظم وغلبة الذهن وانقطاع الصلة بين مقطوعات القصيدة، وبعض ألوان من البديع والصنعة اللفظية غير الموفقة، كما في قوله من قصيدة بعنوان «حب مجهول»[1] نظمها عام ١٩١٤:

كأني قد خُلقتُ لكي أراكِ
فإنْ لم تطلعي فالكون قبرُ
أريد فلا أرى أحداً سواك
كأن الأرض، الا منك قفر!
أحاول عند مرآك التغني
بأشعار الهوى، فيدقّ قلبي
وأسكت خافضاً رأسي كأني
غلام راعه نظر المربي
ويُمسي العود بين يديَّ صبّا
لمسِّ أناملي، والحب داءُ
ويغدو قلبه الخشبيّ قلبا
يجول اليأس فيه والرجاء
يَقربُكِ الجمال لكل راج
فيدنو، ثم يبعده الجلالُ
كأنك ماسة خلف الزجاج
تراها العين لكن لا تنال
قرأت بوجهك الفتان سطرا
تنزّه في البلاغة عن مزيد
حويت محاسن الأكوان طرا
فشخصك معجم الحسن الفريد!

* * *

(١) الديوان ص١٠١.

أمّا إيليا أبو ماضي فنرى لديه تطوراً ملحوظاً في قصائد نشرها في مجلة الفنون بعد ظهور ديوانه الأول بسنوات قلائل. فقد أصبحت قصائده ذات البناء التقليدي أكثر رصانة وتماسكاً، وبدت في قصائده ذات النزعة الجديدة ملامح النضج وبعض السمات الفنية المعروفة في الشعر الوجداني كانت بواكير ذلك التطور البعيد الذي نلقاه في ديوانيه «الجداول» و«الخمائل». وقد كان الشاعر مشغولاً، في تلك الفترة الأولى من حياته بالمهجر، بقضايا وطنه، يُحلّها من نفسه محل التجربة الذاتية ويعبر عنها بالحدة واللوعة اللتين نلمسهما في تجارب الوجدانيين العاطفية.

ولعل أقرب قصائد الشاعر إلى النضج في الإطار التقليدي قصيدة له بعنوان «الشاعر والأمة»[1] يستنهض فيها همة العرب وينعي عليهم ضعف أمرهم وتفرق كلمتهم. وفيها نرى عبارة محكمة، تحسن بناء الصورة التقليدية المصقولة واستخدام الوسائل الفنية في الشعر القديم، من تمهيد موفق للقافية، إلى مزاوجة بين شطري البيت في البناء والإيقاع، إلى قواف محكمة تجيء ختاماً طبيعياً لا خلل فيه لبناء البيت كله. ومن نماذج هذا التوفيق قوله في مقطوعات من تلك القصيدة متحدثاً عن أسى الشاعر لما يشهد من حال أمته:

كـــان فيهـــا شاعر مشتهر
ذو قواف بينهـــــا مشتهره
كلمـــات هزت يــــداه وترا
هزّ من كـــــل فؤاد وتره
تعس الحـــظ، وهـــل أتعس من
شاعر في أمـــــة محتضره!
يقرأ النـــاظر في مقلتـــه
ثورة ظـــاهرة مستـــتره
حـــائراً كـــالريـــح في أطـــلالهـــا
بـــاكيـــاً والسحـــب المنهمره
وهي في أهوائهـــا لاهيـــة
وكـــذلـــك الأمـــة المستهـــتره

---

(١) مجلة الفنون سبتمبر ١٩١٦.

مــــــــا رأت مهجتَـــــــه المنفطره

لا ، ولا أدمعــــــــه المنحــــــــدره

فشكـــــــاه الشعر ممــــــا سامـــــه

وشكـــــــاه الليـــــــل ممـــــا سهره

ثم لمــــــا عبـــث اليــــأس بـــه

مــزق الطــرس وشــج المحــبرة!

أما شعره ذو النزعة العصرية فلعل خير نموذج له قصيدة طويلة على نظام المقطوعة بعنوان «أمة تفنى وأنتم تلعبون»[١]، يبدؤها بذلك التساؤل الذي أصبح فيا بعد ظاهرة في الشعر المهجري الذي يستبطن وجدان الشاعر ويصور عالمه النفسي حافلاً بالاضطراب والبلبلة، ويربط بين ذلك وعالمه الخارجي. ومن عادة هؤلاء الشعراء ـ كما سنرى بعد ـ إلحاحهم في هذا التساؤل وتقليبهم الأمر على أكثر من وجه، معتمدين على الاستفهام المتتابع والنفي لما يُظَن أنه يمكن أن يكون جواباً لهذا الاستفهام، وكأن الشاعر يريد أن يضفي بعض «الحركة الدرامية» في تعبيره عن هذا العالم الوجداني المضطرب. وهو في استفهامه ونفيه يبني صورته على كثير من التكرار لوجوه متقاربة من مظاهر الإحساس الواحد، تتماثل فيه العبارات في بنائها وإيقاعها، وتكثر فيه المترادفات أو الألفاظ المتقاربة الدلالة.

ويمضي الشاعر طويلاً في رسم صورة ذلك الوجدان المضطرب قبل أن يصرح بسر اضطرابه وجزعه فيربط بين حالته النفسية تلك وما يشهد من تفرق أمته وضعف أمرها ونستطيع أن نلمس تلك السمات الفنية التي أشرنا إليها، في المقاطع الأولى من القصيدة:

أَعَلَـــى عيـــنيَّ من الــــدمـــع غشاء؟

أم عــــلى الشمس حجـــاب من غمــــام؟

غـــاض نور الطرف أم غـــارت ذُكـــاء؟

لست أدري.. غـــير أني في ظــــلام!

مــــــا لنفسي لا تبـــالي الطربــــا؟

أيــن ذاك الــزهــو، أيــن الكَلَــفُ؟

---

(١) المرجع السابق نوفمبر ١٩١٦.

عجبـــاً.. مـــاذا دهـــاهـــا؟ عجبـــا!
فهـــي لا تشكـــو ولا تستعطـــف
ليتهـــا مـــا عرفـــت ذاك النبـــا
فـــالسعيـــد العيش من لا يعرف!

لا ابتسام الغيـــد، لا رقـــص الطـــلاء
يتصبّـــاهـــا، ولا شدو الحمـــام
يـــالكرى عـــني، وبي عنـــه، جفـــاء
أنـــا وحـــدي.. أم كـــذا كـــل الأنـــام؟

لا أرى لـــي مـــن همومـــي مهـــربـــا
فهي في هـــذا وذيـــاك الطريـــقْ
في الربـــى، فوقَ الربـــى، تحت الربـــى
في الفضـــاء الرحـــب، في الروض الأنيـــق
في اهتزاز الغصن، في نفـــح الصبـــا
في انسجـــام الغيـــث، في لمـــح الـــبروق

كلمـــا أومـــض برق أو أضـــاء
بـــتّ أشكو في الـــدجـــى وقـــع السهـــام
في ابتسام الفجر للمرضى شفـــاء
وابتسام الفجر لي فيـــه سقـــام!

على أن الصورة تختلف بالتدريج بعد أن يستقر هؤلاء الشعراء في مهاجرهم: فيجنح شعرهم شيئاً فشيئاً إلى اتجاه وجداني واضح ينتهي عند بعضهم إلى مشارف الرومانسية الكاملة، ويقف عند بعضهم موزعاً بين قديم التراث وجديد المعاصرة، مع اختلاف في المستوى الشعري حسب طبيعة الموهبة والثقافة. والحق أن هؤلاء الشعراء يختلفون في مستوياتهم الفنية اختلافاً بيّناً وإنْ كانوا جميعاً قد غدوا موضعاً لدراسات مستفيضة بوصفهم من شعراء المهجر الذين عُرفوا باتجاه وجداني وفنّي خاص. ولا يكاد أحد من الدارسين يفرق بين هذه المستويات أو يبين أيّهم الشاعر الموهوب وأيهم «ينظم» الشعر اتباعاً لاتجاه وجد نفسه منتمياً إليه. ذلك لأن الدارسين قد اهتموا في المقام الأول

بمضمون أشعارهم الوجدانية أو الرومانسية وبموضوعات قصائدهم وما يشتركون فيه من اتجاهات فكرية أو سمات نفسية. وقد انساق القليل ممن درسوا شيئاً من مقومات شعرهم الفنية وراء هذا الانتماء الجماعي فسلكوهم جميعاً في اتجاه فنيٍّ واحد متناسين ما بينهم من فروق واضحة.

ويبدو الاتجاه الوجداني عند رواد هذه الطائفة من الشعراء بأجلى صوره في نثرهم الشعري أكثر مما يبدو في بواكير أشعارهم، وبخاصة عند جبران خليل جبران في مقالاته وقصصه. ومن نماذج الاتجاه عنده هذه الصورة الرومانسية المألوفة في تصورها وتعبيرها للشاعر وغربته وتفرده[1]: أنا غريب في هذا العالم.. أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة، غير أنها تجعلني أن[2] أفكر أبداً بوطن سحري لا أعرفه، وتملأ أحلامي بأشباح أرضٍ قصيّة ما رأتها عيني.

أنا غريب عن أهلي وخلاني، فإذا ما لقيت واحداً منهم أقول في ذاتي: من هذا، وكيف عرفته، وأي ناموس يجمعني به، ولماذا أقترب منه وأجالسه؟

أنا غريب عن نفسي، فإذا سمعت لساني متكلماً تستغرب أذني صوتي. وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة باكية مستبسلة خائفة فيعجب كياني بكياني، وتستفسر روحي روحي، ولكنني أبقى مجهولاً مستتراً مكتنفاً بالضباب محجوباً بالسكوت.

أنا غريب عن جسدي، وكلما وقفت أمام المرآة أرى في وجهي ما لا تشعر به نفسي، وأجد في عيني ما لا تكنه أعماقي.

ثم يختم المقالة بقوله:

«أنا غريب في هذا العالم.. أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة وأنثر ما تنظمه، ولهذا أنا غريب، وسأبقى غريباً حتى تخطفني المنايا وتحملني إلى وطني».

وتبدو الروح الرومانسية مغلفة بأسلوب مليء بالتهويم والتجسيم في مقطوعة أخرى له بعنوان «أيها الليل» ذلك الموضوع الأثير عند الرومانسيين من الشعراء والكتاب، يقول فيها[3]:

---

(١) مجلة الفنون العدد الثالث يونيو ١٩١٣. وقد نشرت في أعماله.
(٢) هكذا وردت، وهي بعض ما يؤخذ على هؤلاء الكتاب والشعراء في اللغة والتعبير.
(٣) مجلة الفنون العدد الاول. ابريل ١٩١٣. وقد نشرت بعد في أعماله الكاملة ص٣٨٣.

« يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين ..
يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة
يا ليل الشوق والصبابة والتذكار.

أيها الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر، المتقلد سيف الرهبة، المتوج بالقمر، المتشح بثوب السكوت، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم.

أنت ظلام يرينا أنوار السماء، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض!

أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية، والنهار غرور يوقفنا كالعميان في عالم المقاييس والكمية.

أنت هدوء يبيح بصمته خفايا الأرواح المستيقظة السائرة في الفضاء العلوي، والنهار ضجيج يثير بعوامله نفوس المنطرحين بين سنابك المقاصد والغرائب.

أنت عادل يجمع بين جنحي الكرى أحلام الضعفاء بأماني الأقوياء وأنت شفوق يغمض بأصابعه الخفية أجفان التعساء ويحمل قلوبهم إلى عالم أقل قساوة من هذا العالم.

بين طيات أثوابك الزرقاء يسكب المحبون أنفاسهم، وعلى قدميك المغلفتين بقطر الندى يهرق المستوحشون قطرات دموعهم، وفي راحتيك المعطرتين بطيب الأودية يُضِيع الغرباء تنهدات شوقهم وحنينهم، فأنت نديم المحبين وأنيس المستوحدين ورفيق الغرباء والمستوحشين.

في ظلالك تدبّ عواطف الشعراء، وعلى منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء، وبين ثنايا ضفائرك ترتعش قرائح المفكرين ... ».

على أن البداية الشعرية لم تكن بهذا البكور أو الوضوح، وكانت تختلف تقليداً أو تجديداً حسب موهبة كل شاعر وثقافته.

وعلى قلة شعر جبران بالقياس إلى المعروفين من شعراء المهجر، نراه من أسبقهم إلى الاتجاه الوجداني سواء في التجربة أو التعبير. وله قصيدة أسماها « حرقة الشيوخ »[١] يعبر فيها عن هذا الإحساس الباكر عند الشباب الرومانسي بالشيخوخة، وينظر إلى

---

(١) مجلة الفنون العدد الثامن نوفمبر ١٩١٣. وقد نشرت في أعماله الكاملة ص٦٠٠.

الحياة تلك النظرة الرومانسية التي تراها مَعْبراً إلى الفناء قليل المسرات كثير العناء ، وهو بعدُ ما زال في الثلاثين.

والقصيدة ـ شأنها شأن كثير من الشعر الوجداني عند المهجريين ـ تعتمد في تصويرها على مزيج من الفكر والعاطفة في عبارات سهلة وإيقاع هادىء وأسلوب خال من المجاز والتشبيه المركّب أو المبتكر ، يقنع من التشبيه بالبسيط المألوف ، كتشبيه العُمر بالظل ، أو الماضي الذي محاه الزمن بحلم أو بسطر من كتاب خطّه الوهم ، أو الأيام السعيدة « بالزهور » والشقية بثلوج الشتاء :

يا زمان الحب ، قد ولى الشبابْ
وتوارى العمر كالظل الضئيلْ
وامّحى الماضي كسطر من كتاب
خطه الوهم على الطرس البليل
وغدت أيامنا قيد العذاب
في وجود بالمسرات بخيل
فالذي نعشقه يأساً قضى
والذي نطلبه ملّ وراحْ
والذي حُزناه بالأمس مضى
مثل حلم بين ليل وصباح
يا زمان الحب ، هل يُغني الأمل
بخلود النفس عن ذكر العهودْ؟
هل ترى يمحو الكرى رسمَ القبل
عن شفاه ملّها وردُ الخدود؟
أو يدانينا وينسينا الملل
سكرةَ الوصل وأشواق الصدود؟
هل يُصِمّ الموت آذاناً وعت
أنة الظلمْ وأنغام السكون؟
هل يُغشّى القبر أجفاناً رأت
خافيات القبر والسر المصون

ثم يتحدث الشاعر عن أيامه السعيدة التي مرت سراعاً دون أن يستمتع بها كما كان ينبغي لو أدرك حينذاك طبيعة الزمن ومرور الأيام فيقول:

تلـــك أيـــام تولـــت كـــالزهور
بهبوط الثلـــج من صـــدر الشتـــاء
فـالـذي جـادت بـه أيـدي الـدهور
سلبتـــه خلسة كـــف الشقـــاء
لو عرفنـــا مـــا تركنـــا ليلـــة
تنقضي بـــين نعـــاس ورقـــادْ
لو عرفنـــا مـــا تركنـــا لحظـــة
تنثـــني بـــين خُلوٍّ وسهـــاد
لو عرفنـــا مـــا تركنـــا برهـــة
من زمـــان الحـــب تمضى بـــالبعـــاد
قـــد عرفنـــا الآن، لكن بعـــد مـــا
هتـــف الوجـــدان: قوموا واذهبوا
قـــد سمعنـــا وذكرنـــا عنـــدمـــا
صرخ القـــبر ونـــادى؛ اقـــتربوا

ويعتمد هذا الشعر في تعبيره المباشر على ما تضفيه عليه القوافي من إيقاع وعلى اتزان الصياغة وبنائها وعلى شيء من المقابلة اليسيرة بين الألفاظ والمعاني، وشيء من المماثلة والتكرار. فمن المقابلة قوله «فالذي نعشقه يأساً قضى، والذي نطلبه مل وراح؛ والذي حزناه بالأمس مضى، مثل حلم بين ليل وصباح؛ تلك أيام تولت كالزهور، بهبوط الثلج من صدر الشتاء؛ فالذي جادت به أيدي الدهور.. سلبته خلسة كف الشتاء».

وللشاعر قصيدة أخرى نشرت بعد ذلك بثلاثة أعوام أسماها «بالأمس»[1] لا تكاد تختلف في مضمونها وشكلها ومستواها الفني عن هذه القصيدة. فهو يعبر فيها عن ذلك الإحساس الغالب عند الوجدانيين بفناء الماضي واستحالة عودته وبشقاء الحاضر إذا قيس إلى الماضي وذكرياته السعيدة، وبغموض المستقبل المغلف في وجدان الشاعر بالشك

---

(١) مجلة الفنون ديسمبر ١٩١٦. وقد نشرت في أعماله الكاملة ص٦١٣.

والضباب. وتجري القصيدة على ذلك النحو الذي أشرنا إليه من اتزان العبارات ووضوح «المعاني» بما يقرب من النظم المباشر لولا إيقاع القوافي، ومنها هذه المقاطع:

كـــان لي بـــالأمس قلـــب فقضى
وأراح النـــاس منـــه واستراحْ
ذاك عهـــد من حيـــاتي قـــد مضى
بـــين تشبيـــب وشكوى ونواح
إنمـــا الحـــب كنجم في الفضـــا
نوره يُمْحَـــى بـــأنوار الصبـــاح
وســـرور الحـــب وَهْـــمٌ لا يـطـــول
وجمـــال الحـــب ظـــل لا بقـــيمْ
وعهود الحـــب أحـــلام تزول
عنـــدمـــا يستيقـــظ العقـــل السليم
ليـــت شعري هـــل لِمَـــا مرّ رجوع
أو معـــاد لحبيـــب وأليـــفْ؟
هـــل لنفسي يقظـــة بعـــد الهجوع
لـــتريـــني وجـــه مـــاضيّ الخيـــف؟
هـــل يعي أيلول أنغـــام الربيـــع
وعـــلى أذنيـــه أوراق الخريـــف
لا، فـــلا بعـــث لقلـــبي أو نشور
لا، ولا يَخضـــرّ عـــود المحفـــل
ويـــد الحصَّـــاد لا تحيي الزهور
بعـــد أن تُبْرَى بحـــدّ المنجـــل!
شاخـــت الروح بجسمي وغـــدت
لا ترى غـــير خيـــالات السنـــين
فـــإذا الأميـــال في صـــدري مشت
فبعكّـــاز اصطبـــاري تستعـــين
والْتَوَتْ منّي الأمـــاني وانحنـــت
قبـــل أن أبلـــغ حـــد الأربعـــين!

تلك حالي ، فإذا قالت رحيل:

مـــا عسى حـــل بــــه؟ قولوا الجنون

وإذا قـــالـــت: أيشفـــى ويزول

مـــا بــــه؟ قولوا ستشفيـــه المنون!

ونلمس في هذه المقاطع سمات فنية غلبت على كثير من أشعار هؤلاء الشعراء في المرحلة التالية ، كتلك السمة التي رأينا نموذجاً منها عند ايليا «أبو ماضي» من كثرة التساؤل الذي يقلب الإحساس على أكثر من وجه وبأكثر من عبارة تحقق في الصورة الشعرية توازناً بين الأشطار والعبارات وتكسبها رحابة سطحية لا عمق فيها ، لأن الشاعر لا ينمي فكرته أو إحساسه بل يدور حولها في تعبير مباشر . وسنرى تلك السمة واضحة كل الوضوح في قصيدة إيليا أبي ماضي المعروفة «الطلاسم» إذ يدور حول فكرة الشك ويقدمها بأكثر من وجه ، ولكن بنفس المنهج والأسلوب والخاتمة في كل مقطع من مقاطعها . على أن للشاعر بعد ذلك بسنوات أربع قصيدة قصيرة فريدة في خيالها وصيغتها الرومانسية ، رسم الشاعر فيها بخطوط قليلة سريعة كل تهويمات الحلم الرومانسي في ليل السكون والأسرار والبلابل والنجوم والأطياف . والقصيدة تخلو من المجاز والصور المركبة وتعتمد في إيحائها على العبارات المنسابة والتقسيم الموسيقي وحشد طائفة كبيرة من مدركات الحواس المتعة للسمع والبصر والشم والذوق ، وما وراء الحواس من عرائس الجن والحور . وهي تختلف عن سابقتها في أنها لا تجمع بين الفكر والعاطفة ، بل تكاد تخلص للحس وحده وهي بعنوان «أغنية الليل»(١):

سكن الليـــــل ، وفي ثوب السكونْ	تختـــــي الأحـــلامْ
وسعـــى البـــدر، وللبـــدر عيون	ترصـــــد الأيـــام
فتعـــاليْ يـــا ابنـــة الحقـــل ، نزورْ	كرمـــــــة العشاقْ
علّنـــا نطفي بـــذيـــاك العصـــير	حـــرقـــة الأشـــواق
اسمعي البلبـــل مـــا بـــين الحقولْ	يسكـــب الألحـــانْ
في فضـــاء نفحـــت فيـــه التلول	نسمـــة الريحـــان
لا تخـــافي يـــا فتـــاتي ، فـــالنجومْ	تكتم الأخبـــــارْ
وضبـــاب الليـــل في تلـــك الكروم	يحجـــــب الأسرار

(١) مجلة الفنون مارس ١٩١٧.. وفي أعمال الشاعر الكاملة ص٦٠٥ .

لا تخـــــافي ، فعروس الجن في	كهفهـــــا المسحورْ
هجعـت سكرى وكـادت تختفي	عن عيون الحور
ومليـــــك الجن إنْ مرّ يروحْ	والهوى يثنيــــهْ
فهو مثلي عاشق ، كيف يبوح	بـالـذي يضنيـه!

وليس في القصيدة كما نرى تلك العبارات المكتملة المتزنة ، المنطقية المعاني ، ومع تردد القوافي لا يغلب الإيقاع على الشعور في القصيدة ، بل نحس فيها بنغمة خافتة لعلها وليدة كثير من الألفاظ والعبارات التي توحي بالسكون والغموض والخفاء «سكن الليل ، وفي ثوب السكون ، تختبي الأحلام ، فالنجوم تكتم الأخبار ، وضباب الليل في تلك الكروم يحجب الأسرار ، فعروس الجن في كهفها المسحور هجعت سكرى وكادت تختفي عن عيون الحور ».

ونلتقي في تلك السنوات الأولى بشعراء عرفوا بين رواد الحركة الوجدانية في المهجر وأصبح شعرهم موضع عناية الدارسين لتلك الحركة ، منهم نسيب عريضة ورشيد أيوب وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة . وجميعهم يلتفتون في تجاربهم الشعرية إلى نفوسهم ويستنبطون وجدانهم ويصورون عواطفهم ، لكنهم يختلفون في مدى التقليد والتجديد والمستوى الفني حسب موهبة كل منهم وثقافته ودربته . على أنهم يكادون يشتركون جميعاً - في تلك المرحلة الأولى - في تذبذب المستوى من قصيدة إلى أخرى وفي داخل القصيدة الواحدة ، وكأنهم يتلمسون طريقاً وعراً يمهده الطموح والموهبة أحياناً وتعثر فيه الأقدام الهيابة أو العاجزة أحياناً أخرى ، وهم في ذلك مشدودون بين التراث الذي لا يسيطرون عليه سيطرة تامة ، والجديد الذي لم تتضح صورته لديهم بعد . ولعل ذلك يعود أيضاً إلى تلك النزعة الفكرية أو العقلية التي تغلب على تجاربهم فتنحو بشعرهم منحى ذهنياً ليس فيه حرارة العاطفة ولا انطلاق الوجدان ، وتدفع بالشاعر منهم أحياناً إلى اتخاذ موقف « الحكيم » بلا حكمة حقيقية . وهم ينطلقون في مواقفهم الفكرية من النظر في نفوسهم متسائلين عن سرها وحقيقتها ووضعها في الكون وصلتها بالناس . والطبيعةُ لذلك شاحبة الوجود في أشعارهم على نقيض كثير من الرومانسيين ، وهم لا يلتفتون إليها إلا التفاتاً عابراً لكي يربطوا بين مشهد من مشاهدها وبعض ما يدور في نفوسهم من شجن أو سرور ، وقلّ أن نجد لديهم - حتى في مرحلة نضجهم وازدهارهم - صوراً طبيعية مركبة يستغرق الشاعر في جمالها أو جوها ، وتلهمه ما نراه عند الرومانسيين من تجسيم .

ولعل خير نموذج لذلك قصيدة ميخائيل نعيمة المعروفة « من أنت يا نفس »[1]. فقد استخدم الشاعر فيها مشاهد الطبيعة بصورة « منهجية » إن صح هذا التعبير. إذ يبدأ كل مقطوعة بحديث عن نفسه مبيّناً وقْعَ أحد تلك المشاهد عليها ثم يختم المقطوعة مسائلاً نفسه: هل جاءت أو وُلِدت أو انبثقت من ذلك المشهد.

وهكذا تنقسم الصورة في المقطوعة إلى قسمين لا يكاد يلمّ الشاعر بأولهما حتى ينتقل إلى الثاني ليربط بين الطبيعة والنفس، وتخلو من رسم حي للطبيعة لا يكون ذريعة للعجب والتساؤل والشك. وهذا الرسم «المنهجي» لا ينمو - كما ذكرنا - بالمعنى بل يقدمه على أكثر من وجه، على نحو يتوقعه المتلقّي دون أن يأتي الشاعر بجديد. وإذا ما خلص المتلقي من طرافة الموضوع - وجدّة التجربة حينذاك - فسيحس بشيء غير قليل من روح النظم والنثرية الواضحة. وإن كنا لا نريد أن نغض من قدر هذه الريادة في التجربة وبناء القصيدة في تلك المرحلة الباكرة. ويمكن أن نرى مصداق تلك السمات لو استعرضنا بعض مقاطع القصيدة:

إنْ رأيتِ البحر يطغى الموج فيه ويثورْ
أو سمعت البحر يبكي عند أقدام الصخور
ترقبي الموجَ إلى أن يحبس الموج هديرَهْ
وتناجي البحر حتى يسمع البحر زفيره
راجعاً منكِ إليهِ..
هل من الأمواجِ جئتِ؟

إنْ سمعتِ الرعد يدوي بين طيات الغمامْ
أو رأيت البرق يَفري سيفه جيش الظلام
ترصُدي البرق إلى أنِ تختفي منه لظاه،
ويكفَّ الرعد، لكن تاركاً فيك صداه..
هل من البرق انفصلتِ؟
أم مع الرعد انحدرتِ؟

إن رأيت الريح تذري الثلج عن روس الجبالْ
أو سمعت الريح تعوي في الدجى بين التلال

---

(٦) ديوان همس الجفون، وقد نظمت عام ١٩١٧.

تسكن الريح، وتبقي باشتياق صاغيه[1]
وأناديك، ولكن أنت عني قاصيه.
في محيط لا أراه
هل من الريح وُلدتِ؟

إن رأيت الفجر يمشي خلسة بين النجوم
ويوشي جُبّة الليل المولّى بالرسوم
يسمع الفجر ابتهالاً صاعداً منك إليهِ
وتَخِرّي كنبيٍّ هبط الوحي عليهِ
بخشوعٍ جاثيه
هل من الفجر انبثقتِ؟

ثم يختم الشاعر مقطوعات القصيدة جميعاً مجيباً على تساؤلاته العديدة بقوله:

إيه نفسي! أنت لحن فيَّ قد رنّ صداه
وقّعتك يدُ فنّانٍ خفيٍّ لا أراه
أنت ريح ونسيم، أنت موج، أنت بحرُ
أنت برق، أنت رعد، أنت ليل، أنت فجر
أنت فيض من إله!

وقد تفلح هذه الطريقة في الإثارة العقلية المجردة، لكنها لا تنفذ إلى الوجدان إذ تخلو من الصور الشعرية الحافلة بالشعور واللمسات الفنية المبتكرة. وأجدى من تلك المشاهد المتعاقبة السريعة أن يستغرق الشاعر في وصف مشهد طبيعي مركب يبدع في تصويره وتجسيمه ثم يصله بنفسه أو يصل نفسه به على أي نحو يشاء، كما رأينا عند شيلي في أغنيته إلى الريح الغربية. وكما سنرى عند بعض شعراء الوجدان في الوطن العربي. ونحن لا نكاد نظفر بصورة شعرية جميلة من بين تلك المشاهد الطبيعية الكثيرة إلا في قوله « إن رأيت الفجر يمشي خلسة بين النجوم، ويوشّي جُبّة الليل المولي بالرسوم »[2].

---

(١) صحتها: مصغية

(٢) لشكسبير تعبير مماثل جاء على لسان « هوراشيو » أحد أشخاص مسرحية هاملت، يقول فيه:
« ... هذا هو الصباح في عباءته الشقراء يمشي على ندى ذلك التل المشرف هناك في الشرق ».
هاملت ص٥٦ . ترجمة المؤلف.

ونستطيع أن نلمس بعض ما أشرنا إليه من تذبذب وعثرات عند هؤلاء الشعراء في قوله « تسكن الريح وتبقى باشتياق صاغيه، وأناديك ولكن أنت عني قاصيه ».

ولا يبعد جبران هو الآخر كثيراً عن هذا المنهج في حديثه إلى نفسه، فهو يعتمد كذلك على المقطوعات المتشابهة البناء وإن خلت من التساؤل الذي شهدناه عند نعيمة وجنحت إلى التقرير والتعبير المباشر. ففي قصيدته « يا نفس »[1] يخاطب الشاعر نفسه مقرراً أنه لولا طمعه في الخلود لقضى على حياته بيده، وأنه لولا ما امتحن به من حزن وسقم لكان أعمى البصيرة لا يرى من الحياة إلا الظلام. ثم يمضي « فيبرهن » على الخلود عن طريق الإحساس الصادق تارة والبرهان المنطقي تارة أخرى:

يـــا نفس لولا مطمعي بـالخلد، مـا كنـت أعي
لحناً تغنيه الدهور
بل كنت أنهي حاضري قسراً فيغدو ظاهري
سراً تواريه القبور
يـــا نفس، لو لم أغتسل بـالدمع، أو لم يكتحل
جفني بأشباح السقام
لعشت أعمـــى، وعـــلى بصـــيرتي ظفر، فـــلا
أرى سوى وجه الظلام
يا نفس مـا العيش سوى لـيـــل إذا جَنّ انتهـــى
بالفجر، والفجر يدوم
وفي ظمـــا قلـــبي دليـــل عـــلى وجود السلسبيـــل
في جرّة الموت الرحوم
يـا نفس إن قـال الجهول الروح كـــالجسم تزول
وما يزول لا يعود
قولي لـــــه إن الزهور تمضي، ولكنّ البـــــذور
تبقى، وذا كُنْهُ الخلود!

ويبدو التقرير والنثرية واضحين في قوله « بل كنت أنهي حاضري .. لعشت أعمى

---

(١) مجلة الفنون يونيو ١٩١٦ . الاعمال الكاملة ص٥٩٨ .

وعلى بصيرتي ظفر، فلا أرى وجه الظلام.. يا نفس إن قال الجهول: الروح كالجسم تزول، وما يزول لا يعود» ولا نكاد نظفر بنفحة شعرية صادرة من الوجدان إلا في قوله «وفي ظمأ قلبي دليل، على وجود السلسبيل، في جرة الموت الرحوم» وإن كنا نحس بقلق في كل مقطوعات القصيدة لهذا الفصل السيء بين أجزاء الجملة الواحدة، لتحكم القافية.

ولنسيب عريضة قصيدة عن النفس مزج فيها بين القلق الوجداني والتساؤل الفكري، فصوّر سُهده ووحشته في القسم الأول من القصيدة ثم خلص من ذلك إلى التساؤل عن سر قلق نفسه ووحشتها عارضاً ألواناً من الفروض تتراوح بين نزوع إلى الخيال المحال وطموح إلى «ما خلف اللثام» من أسرار وحنين إلى عالم الأرواح المثالي.

والقصيدة - كسابقتيها - يغلب عليها الإيقاع السريع والقوافي المتتابعة التي لا تلائم التأمل الروحي والفكري، لكن الشاعر يحاول أن يعوض ذلك بما يشبه الحوار الدرامي بينه وبين نفسه وإن ظل هو السائل والمجيب معاً: يلقي السؤال إلى نفسه ثم يجيب هو في صيغة تساؤل آخر:

يأس نفس مالك في اضطرابْ
كفريسة بين الذئابْ
هلاّ رجعت إلى الصواب
وبدّلتِ رَيْبَكِ باليقين؟
أحمامة بين الرياح
قد ساقها القدر المتاح
فابتلّ بالمطر الجناح
يا نفس مالك ترجفين؟

ونلاحظ أثر القافية في صياغة الشاعر، في قوله «مالك في اضطراب. كفريسة بين الذئاب» فإن الاضطراب أضعف كثيراً من أن يعبر عن فزع الفريسة وألمها وهي بين الذئاب، وفي قوله «فابتل الجناح» فإن مجرد ابتلال الجناح لا يمكن أن يصور محنة «حمامة بين الرياح، قد ساقها القدر المتاح».

وقد يحاول الشاعر أن يغطي على تدفق الإيقاع بشيء من المجاز، لكنه قل أن يوفق

إلى مجاز مبتكر، بل يستخدم أحياناً استعارات مألوفة لا تناسب ما يصور من إحساس، أو يجسم المعنى أحياناً أخرى تجسيماً غير مقبول، كما في قوله:

قـــد نـــام أربـــاب الغرامْ
وتـــدثروا لُحـــف السلامْ
وأبَيْـــتِ يـــا نفس المنـــام
أفـــأنـــت وحـــدك تشعرين!
والليـــــل مرّ عـــــلى سواكْ
أفمـــا دهـــاهم مـــا دهـــاكْ؟
فـلـمَ التمرد والعـراك؟
مـــا سـور جسمي بـالمتـين!

فقوله «وتدثروا لحف السلام» ـ خضوعاً للإيقاع والقافية بعد تعبيره غير الشعري «أرباب الغرام» ـ يصور السلام على نحو سطحي شكلي أعجز من أن يعبر عما أراد من سكينة وسلام نفسي، وقوله «ما سور جسمي بالمتين» تجسيم بادي الغلظة للتعبير عن بنية الجسد.

وحين ينتهي الشاعر في القسم الثاني إلى ما يشبه التساؤل الفلسفي أو الصوفي، يسلك المنهج السابق الذي لاحظناه في القصائد السالفة من إيراد المعنى أو الإحساس على أكثر من وجه دون أن ينمو أو يتركب، بل تصبح الصيغة اللفظية وإيقاع الوزن والقافية العنصرين الأساسيين للصورة الشعرية:

أسَبَتْـــكِ أرواح القتـــامْ
فـأرتْـكِ مـــا خلـف اللثـامْ
فطمعـــت فـــيما لا يرام؟
يـــا نفس كم ذا تطمحـــين!
أصعـــدت في ركـــب النزوعْ
حـــتى وصلـــت إلى الربوعْ
فـــأتـــاك أمر بـــالرجوع؟
أعـــلى هبوطـــك تـــأسفـــين!

أم شاقك الذكر القديمْ
ذكرُ الحمى قبل السديمْ
فوقفتِ في سجن الأديم
نحو الحمى تتلفتين
أأضعتِ فكراً في الفضاءْ
فتبعْتِه فوق الهواءْ
فنأى وغلغل في العلاء
فرجعت ثكلى تندبين!
أسلكتِ في طرق الخيال
درباً يقود إلى المحال
فحططتِ رحلك عند آلْ
يمتصّ ريَّ الصادرين
أعشقتِ مثلك في السماءْ
أختاً تحنّ إلى اللقاءْ
فجلستِ في سجن الرجاء
نحو الأعالي تنظرين

وقد يوفق الشاعر إلى صورة مركبة ولكنه لا يفلح في ربطها بما يريد من معنى وإحساس فيظل جزءا الصورة منفصلين، مختلفين في المستوى الفني كقوله مثلاً:

أرأيت بيت العنكبوتْ
وذبابة فيه تموتْ
رقصت على نغم السكوت
ألماً، فلم يُغنِ الطنين

ثم قوله عاقداً الصلة بين هذه الصورة وقلبه:

فكذاك في شرَك الرجاء
قلبي يلذّ له الغناءْ
ما ذاك شدوا بل رثاء
يبكي به الألم الدفين

ونلتقي وظاهرة وجدانية أخرى في بدايات هؤلاء الشعراء ، هي إحساسهم بوطأة الحياة والناس وتمنيهم أمنيات خيالية تنأى بهم الى عالم جميل من السلام أو الحرية أو الجمال. وهي أمنيات مألوفة في الشعر الرومانسي الأوربي وفي الشعر العربي الوجداني ، يلتمس الشاعر فيها هذه المعاني في آفاق الطبيعة ومشاهدها ، ويتخذ من بعض عناصر الطبيعة وأحيائها رموزاً لها ، كالطير والريح والموج والشعاع والفراش وغيرها مما يوحي بالحرية والانطلاق والسلام والجمال. ومن شأن هذه الرموز أن تغري الشاعر بالافتتان في رسم صورة مركبة للأمنية يحمّلها كل إحساسه بما تحمل من رمز ، وهي لهذا معرض لكثير من تجسيم المشاعر أو المعنويات تجسيماً يفوق المجاز البسيط والاستعارة المألوفة.

على أن شعراء المهجر - شأنهم في ذلك شأن كثير من نظائرهم في الوطن العربي - لا يقنعون في الأغلب بأمنية أو أمنيتين حتى يتاح لهم بسط الصورة وتعميقها قدر الطاقة ، بل ينتقلون من أمنية الى أخرى كما كان يفعل الشاعر العذري القديم ، وإنْ تميزوا عنه بشيء من الإفاضة والتحليل. وقد يسوقهم تتابع الأمنيات إلى شيء من التناقض النفسي فتصبح القصيدة مَجْمعاً لكثير من الحالات النفسية المتناقضة ، من رغبة في السلام ، إلى نزوع نحو الانطلاق والتمرد ، أو طموح إلى الحياة الروحية الخالصة أحياناً والمادية الصماء أحياناً أخرى. ومن نماذج ذلك الاتجاه قصيدة لنسيب عريضة بعنوان «أماني»[1] يقول في بعض مقاطعها :

ليتني كنت طائراً أتفلّى
في فضاء الحقول ، فوق التراب
أركب الريح تارة ، ثم أعلو
في فيافي المجهول خلف السحاب
وأرى النور صافياً يتجلى
لم يَحُطْه تكاثف بنقاب
وطني الروض ، والأزاهر غيد
غازلتني فكدت أنسى صوابي
لا أبالي بزرع قوت وحصد
أو بجمع الأموال مثل المرابي

(١) مجلة الفنون أبريل ١٩١٣ بتوقيع «أليف».

لا ، ولا أعتني بإرضاء قوم
شيبوا لِلفتى زمان شبابي
أو بإرضاء غادة لا تبالي
همُّها البَذْرُ وانتقاء الثياب
أو بقسري نفسي ليرضي صديقي
وهو كالطفل مسرع في الغِياب
ليتني كنت نسمة من رياح
عاصفات تثور فوق السحاب
أحمل البرد والسحاب بحرّ
لشجيّ ملقى بنار العذاب
أطرد السحب وابلات لأرض
عطشت نحو قطرة من شراب
وأكون البريد في الحب إذ -
أنقل كتب الأشواق للأحباب
حينما أشتهي أهبّ بلطف
لاثماً خدّ غادتي باغتصاب
طائفاً حولها أحوم عليها
باحتراس ، مغالباً للتصابي
ليتني كنت موجة تتهادى
بالاندفاع في عمق عمق العباب
باندفاع بلا قرار وعزم
ثابت بين هجمة وانقلاب
إنّ في العمق مسرحاً لفؤاد
طلب البعد عن حياة العذاب
ولأهل الخيال هيكل سرّ
يُحرَق الحُبّ فيه كالأطياب
وبنات البحر يعزفن فيه
من مغريات بمنظر خلاب

يتلاعبن بالقلوب لعنج
مغضيات عن مطلب الآداب
هن يمنحن صبهن كثيرا
ليت في الأرض كنّ يا أصحابي

وقد استطاع الشاعر حين ابتعد عن العبارات القصيرة الموقعة أن يتمهل عند صورة فيبنيها بناء مركباً ممتداً لا ينطلق من الاعتماد على الألفاظ بقدر انطلاقه من الإحساس والخيال. على أننا نلاحظ أن الشاعر يوفق إلى حد لا بأس به حين يمضي في صورته الخيالية وأمنيته البعيدة، لكنه يسقط حين يربطها بواقعه الذي يتطلع إلى الفرار منه، إذ يعود إلى التعبير التقريري الهابط، كما نرى في الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطوعة الأولى «لا أبالي بزرع قوت وحصد.. أو بقسري نفسي ليرضي صديقي».

ولعلنا نلاحظ ما أشرنا إليه من تذبذب في المستوى عند هؤلاء الشعراء حتى في داخل القصيدة الواحدة، فبينما نراه يرسم صوراً خيالية موفقة في قوله «ولأهل الخيال هيكل سر، يحرق الحب فيه كالأطياب، وبنات البحر يمرحن فيه، مغريات بمنظر خلاب» إذ نراه يقول في نثرية هابطة «مغضيات عن مطلب الآداب.. هن يمنحن صبهن كثيراً». وقريب من هذه النثرية قوله «أو بإرضاء غادة لا تبالي، همها البذر وانتقاء الثياب.. غازلتني فكدت أنسى صوابي.. لاثماً خد غادتي باغتصاب.. طائفاً حولها أحوم عليها، باحتراس مغالباً للتصابي».

ويبدو ما تفضي إليه كثرة الأمنيات وتتابعها من تناقض بين ما ترمز إليه من أحوال نفسية، في قول الشاعر في مقطوعة من مقطوعات القصيدة:

ليتني كنت صخرة من صخور
عابسات في الطود بين الروابي
صامتاً، لا مُدلّساً كل غرّ
إنّ تلك الصخور ليست تحابي!
ثابتاً لا يهزني سيل ليل
أو رياح المضيق بعد الغياب
فأرى كل ما يصير بصبر
وجمود يفلّ كل مصاب

فمثل هذه الأمنية التي تطمح إلى أن يواجه الشاعر الحياة في ثبات وجمود، لا تلائم تلك الأمنيات الخيالية الجنحة التي يتمنى في بعضها أن يكون «.. في الأثير شعاعاً مائساً في السماء دون غياب». ولعلنا نلاحظ تعثر الشاعر في تلك المقطوعة إلى حد تبدو فيه دون سائر مقطوعات القصيدة.

ولرشيد أيوب قصيدة بعنوان «ليتني»[1] يتمنى فيها أمنيات مماثلة، وإن مزج بين الطموح إلى المعرفة، والرغبة في الحياة الفطرية الحرة في أرجاء الطبيعة، فهو يتمنى في بعض المقطوعات لو كان قد أدرك معنى المشيب وهو بعد في شرخ الشباب، أو لو أنه كان كموسى الكليم يستطيع أن يناجي الله فيستضيء بنور قربه، ويتمنى في مقطوعات أخرى لو كان راعياً في المروج أو معتزلاً في الرياض:

ليتـــني في الحقـــل أرعـــى الغنمـــا
صـارفـاً عمـري سـميراً للنجـومْ
خـاليـاً مـن كـل هـمّ مثلمـا
غَنَمـي قـد جهلـت معنـى الهمـومْ

فـــإذا هبّـــت ريـــاح وهمـــى
مطـر، وانتشـرت فـوقـي الغيـومْ
أنفـــخ الشبّـــاب، أشدو طربـــاً
وقطيعـي سائـر فـي أثـري

لست أخشـى مـن غـراب نعبـا
آمنـاً، لـم أدر معنـى الحـذر

ليتـــني في روضـــة عنـــد الغـــديرْ
بـــاعتزال عن جهـــادي في الوجودْ
مصغيـاً كُلّـي لـذيّـاك الخريـر
وهـو يتلـو مـن أنـاشيـد الخلـود
مـا أُحَيْلَـى القلـب في الـدنيـا، كسير
فهـو عنـوان لمـن يرعـى العهـود

(١) الايوبيات ص٢٠ وقد نشر الديوان عام ١٩١٦.

رقّ حـــتى كلمـــا هبـــت صَبـــا

حملتـــه مـــعْ نسيـــم السّحَـــر

وهـــو يتلـــو بـــاكيـــاً منتحبـــاً

يـــا زمـــان الحـــب تحت الشجـــر

والقصيدة تعتمد على إيقاع يشبه إيقاع الموشحة، ولعل قوله « يا زمان الحب تحت الشجر » يذكرنا بقول لسان الدين بن الخطيب: « يا زمان الوصل بالأندلس ».

ونلاحظ هنا أيضاً تذبذب الشاعر بين بعض التوفيق، والتعثر والهبوط إلى نثرية واضحة، كما في قوله: « ما أحيلي القلب في الدنيا كسير، فهو عنوان لمن يرعى العهود » وقوله: « لست أخشى من غراب نعبا، آمناً لم أدر معنى الحذر ».

وقد ذكرنا أن هؤلاء الشعراء لا يلتفتون كثيراً إلى مشاهد الطبيعة لذاتها، بل لكي يربطوا ربطاً سريعاً بينها وبين بعض أحاسيسهم أو لحظاتهم النفسية. وقد يرسم أحدهم صورة مستقلة لمشهد طبيعي وفي خاطره أن يربطه بعد ذلك بجانب من جوانب وجدانه، فلا يلتفت في المشهد إلا لما يتسق مع هذا الجانب بحيث يصبح المشهد معادلاً لشعوره النفسي، أو كأنه ركن لتشبيه كبير، أحد طرفيه الطبيعة، ووجدان الشاعر طرفه الثاني.

وقد يقع الشاعر نتيجة لذلك في كثير من العثرات الفنية لإلحاحه على النظر إلى الطبيعة من تلك الزاوية النفسية الخاصة وإخضاع كل عناصرها لكي تصبح رموزاً لمشاعره. من ذلك قصيدة لنعمة الحاج بعنوان « مرور العاصفة »[1] يرسم في جزئها الأول صورة للعاصفة، ثم يربط بينها وبين ما في نفسه من عواصف في جزئها الثاني:

أرأيـــت البحر يرغي مزبـــدا

موجُـــه يحكي جبـــالاً زاحفـــه؟

وجبـــين الأفـــق في لون الـــدجـــى

وعيون السحـــب تهمي واكفـــه

وحسام الـــبرق قـــد شق الفضـــا

وكُرات الرعـــد تـــدوي قـــاصفـــه

---

(١) مجلة الفنون ديسمبر ١٩١٦.

وهزيز الريح يعلو صافرا
تهلع الأكباد منه واجفه
وكأن الغاب جند في وغى
وعليه طعن وحرب عاكفه
ووحوش السبر في أوكارها
وذوات الريش باتت خائفه
وعلى الجو نقاب قاتم
وعلى الأرض سيول جارفه
قوة عمياء يُعيي حدُّها
ساعةً فيها تهب العاصفة
هكذا نفسي، لقد مرت بها
عاصفات في الليالي السالفه
حين كان الحب دوحاً مزهراً
وله امتدت ظلال وارفه
إذ فؤادي راقص وجداً على
صوت آلات الأماني العازفه
وبنفسي نزعات للهوى
تتوالى كالبروق الخاطفة
وأنا الآن وقد ولّى الصبا
وعَدَتْني عاصفات العاطفه
سكنت نفسي وكفّت مثلما
تسكن الأرياح بعد العاصفه

فالشاعر في الجزء الأول من القصيدة « يمرّ » على مشاهد الطبيعة التي يمكن أن تتصل بمعاني العاصفة، واحداً واحداً، مكتفياً بالإشارة السريعة إلى مظهر العاصفة فيه. ومع كثرة إشارة شعراء المهجر إلى « الغاب » لا نجد لديهم وصفاً للغاب نفسه وعوالمه الواقعية والخيالية وألوان الجمال والرهبة فيه، لكنه يصبح لديهم مجرد رمز للحياة أو المجتمع أو الفطرة. والغاب في هذه القصيدة مجرد « جزئية » صغيرة من أجراء الصورة المتتابعة السريعة وليس إلا « جنداً في وغي ».

ونلاحظ ضعف الصياغة في القصيدة بوجه عام، ولعلّ ذلك يرجع في المحل الأول إلى مستوى الموهبة عند الشاعر، لكن من أسبابه كذلك هذا الفصل بين جانبيْ الصورة وحشد كل مشاهد الطبيعة وإخضاعها لجو نفسي واحد، مما يضطر الشاعر أن يتم البيت «حيثما اتفق» ما دام لا يمنح خياله فرصة الاستغراق في الصورة أبعد من شطري البيت الواحد. ومن نماذج الضعف الواضح في بناء العبارة قوله «وكرات الرعد تدوي قاصفة.. وعلى طعن وحرب عاكفة.. وذوات الريش باتت خائفة».

والذي يمعن النظر في شعر هؤلاء الشعراء في تلك المرحلة الباكرة وما بعدها يرى أنهم لم يكونوا من ذوي الخيال البعيد، أو أنهم كانوا يكبحون جماح خيالهم كلما أراد أن ينطلق، بزمام من العقل و«الاتزان». وشعرهم لذلك واضح «الفكرة» خالٍ - في الأغلب - من تهويمات الوجداني الرومانسي أو جسارته تلك التي تقيم علاقات جديدة أو جريئة بين الأشياء. وقد اعتمدوا - في تلك المرحلة الأولى على الأقل - اعتماداً أساسياً على التجديد في الشكل والقافية والأوزان القصيرة فحدّ ذلك من انطلاق خيالهم ومن قدرتهم على بناء جمل شعرية مركبة ممتدة، كما ذكرنا من قبل.

وينطبق ذلك المنهج على تجربة الحب - وهي قليلة الشأن عندهم - فتبدو في أشعار بعضهم على ذلك النحو السريع المنغم، في نظام المقطوعة ذات النظام المطرد، كما في قول نعمة الحاج أيضاً، من قصيدة بعنوان «رسول الروح»(١):

نـــأى فغـــدوت مكتئبـــاً	أعـــاني الهم والكَرَبـــا
وفـــات القلـــب مـــا طلبـــا	ولكـــــني أعلّلـــــهُ
أبيـــت أراقـــب الشهبـــا	وأفكر بـــالـــذي ذهبـــا
وعنـــدي للحبيـــب نبـــا	فكيـــف إليـــه أُوصلـــه؟
خُفوق النجم يخـــــبره	بمـــا في القلـــب أضمره
وهـــذا البـــدر منظره	يـــذكّرني فـــأسألـــه
وشوقي كيـــــف ينكره	فؤاد كـــان يـــذكره
بلَيْـــلٍ بـــتّ أسهره	سألـــت البـــدر ينقلـــه

والأبيات لا تنبىء بشعور صادق ولا إحساس عميق، وهي خالية من أية صورة شعرية موفقة، قريبة من نظم المبتدئين.

(١) مجلة الفنون سبتمبر ١٩١٦.

ولدينا من ثمار هذه المرحلة الأولى بعض دواوين كاملة يمكن أن تقدم صورة واضحة لطبيعة شعر هؤلاء الشعراء في التجربة والتعبير، كديوان «همس الجفون» لميخائيل نعيمة، وهو يتضمّن قصائد نظمت بين عامي ١٩١٧، ١٩٣٠ وسنكتفي منها بدراسة ما يدخل في نطاق تلك المرحلة، حتى عام ١٩٢٠. وديوان رشيد أيوب «الأيوبيات» وقد صدر عام ١٩١٦. و«ديوان إيليا أبو ماضي» وقد نشر عام ١٩١٧.

وقصائد نعيمة تنبع من عالمه النفسي الداخلي دون أن ترتبط بتجربة خاصة من الحياة، بل تصور لحظات نفسية مطلقة، من الكآبة أو الشك أو الحيرة أو التأمل، يكون العالم الخارجي فيها محض «إثارة» للحديث عن عالم الشاعر الباطني. ففي النهر المتجمد ـ أولى هذه القصائد ـ يتخذ الشاعر من النهر المتجمد وسيلة للحديث عن قلبه مقارناً بين حالَيْه في الشتاء والربيع عاقداً بين قلبه والنهر صلة في الحالتين.

والقصيدة تقوم على التضاد والتماثل في آن معاً، فهي تتضمن صورتين متقابلتين للنهر: أولاهما وقد جمد ماؤه وانقطع خريره وجفّت من حوله الحدائق والأزهار والأشجار وجفَتْه الطيور، إلا الغربان، والثانية وقد ردّ عليه الربيع ماءه السلسال وأمواجه النقية وأزهاره البديعة وأشجاره الخضر. ثم صورة مماثلة للنهر، هي قلب الشاعر، وهي الأخرى تتضمن مثل تلك المفارقة بين حاليه في الربيع والشتاء. والشاعر يستقصي الصورة في كلتا الحالين معتمداً على التقابل بين الأمس واليوم في لمسات سريعة متعاقبة تزيد من اعتماد الصورة على المفارقة والتضاد، ولا يكاد يلتفت إلى تصوير الوجود الخارجي للنهر وقد جمد ماؤه وأحاطت به الثلوج من كل جانب، فإن ذلك لا يعنيه في شيء وهمُّه أن يصور المماثلة بين النهر وقلبه من خلال تلك الألوان العديدة من التناقض.

إن ما يهم الشاعر هو «حال» النهر لا هيئته أو وجوده كمشهد من مشاهد الطبيعة، والطبيعة لا تعنيه إلا بمقدار ما تُعينه على تصوير إحساسه بالتحول. لذلك يندفع الشاعر منذ البداية مخاطباً النهر متسائلاً عن حاله وهل انقطع خريره لنضوب مائه أو لما أصابه من هرم، ثم يجيب هو نفسه عن تساؤله بمقارنة بين حال النهر بالأمس واليوم، يغدو النهر فيها رمزاً لذلك التحول من خلال تعبيرات موجزة تدل على حالات نفسية قبل أن تكون تصويراً لمشهد طبيعي. وتنفصل تلك الصور الموجزة بعضها عن بعض بقوافٍ مزدوجة أكثرُها ساكن، فتصبح كل منها مقطوعة الصلة بالأخرى وكأنما ختمت القافية عليها:

يا نهر، هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخريرْ

أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسير؟
بالأمس كنت مرنّماً بين الحدائق والزهور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع في الطريقْ
واليوم قد هبطت عليك سكينة اللحد العميق
بالأمس كنتَ إذا أتيتُك باكياً سلّيتني
واليوم صرتَ إذا أتيتك ضاحكاً أبكيتني
بالأمس كنتَ إذا سمعتَ تنهدي وتوجّعي
تبكي، وها أبكي أنا وحدي، ولا تبكي معي!

ولعلنا نلحظ هنا - مرة أخرى - ما يقع فيه هؤلاء الشعراء أحياناً من عثرات في التعبير، في قوله «بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع في الطريق»، ثم في التصوير حين يقارن الأمس باليوم في البيت التالي «واليوم قد هبطت عليك سكينة اللحد العميق» فإن الصورتين غير متقابلتين كما أراد الشاعر، وإنما تصحّ المقارنة لو أتبع البيت الأول - على نثرية تعبيره - بما يدل على العجز أمام الموانع، والتوقفِ عن المضي في السير.

ويفيض الشاعر في الحديث عما أصاب مظاهر الطبيعة الجميلة حول النهر من تغير ملمّاً إلماماً سريعاً أيضاً بكل مظهر ليكتمل منها جميعاً رمز لما في نفسه من إحساس، متخذاً من الشتاء رمزاً تقليدياً للموت غير ملتفت إلى ما قد يكون فيه من معان أخرى يجد الشاعر فيها ألواناً من الجمال والبهجة، شأنه شأن الناس حين يمارسون بعض متع الشتاء أو يطربون لجماله الخاص. ذلك لأن النهر والشتاء والطبيعة - كما قلنا - ليست عند الشاعر سوى حوافز للتعبير عما في كوامن نفسه عن طريق التضاد والتماثل.

ويقع الشاعر مرة أخرى في بعض النثرية إذ يعتمد على «تكامل» أجزاء الصورة بدل أن يستقصي كل جزء ويستجيب لما قد يوحيه إليه من معنى أو خيال:

ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمالْ
يجثو كئيباً كلما مرت به ريح الشمال
والحور يندب فوق رأسك ناثراً أغصانهُ
لا يسرح الحسّون فيه مردداً ألحانه
تأتيه أسراب من الغربان تنعق في الفضا
فكأنها ترثي شباباً من حياتك قد مضى

وكـــأنهـــا بنعيبهـــا عنـــد الصبـــاح وفي المساء
جوق يشيّـــع جسمـــك الصـــافي إلى دار البفـــاء

وفجأة يبدأ الشاعر في نفض تلك الصورة الفاجعة بتفاؤل مباشر ، متعجلاً نفي ما أورد من مشاهد الجمود والفناء ، فلا يحسن التعبير عن انقضاء الشتاء في قوله « لكن سينصرف الشتا وتعود أيام الربيع » ويقع في النثرية والتعبير المنظوم المباشر في قوله « والحور ينسى ما اعتراه من المصائب والمحن ». وهو يرسم أجزاء صوره في عبارات مرسلة ليس فيها من المجاز والتشبيه إلا أيسَرُه وأكثره وروداً في مثل هذا المقام ، باستثناء تعبيره الجميل الذي يقترب فيه من التجسيم « والشمس تستر بالأزاهر منكبيك العاريين » :

لكن سينصرف الشتـــا وتعود أيـــام الربيـــعْ
فتفـــكّ جسمـــك من عقـــالٍ مكّنتـــه يـــد الصقيـــع
وتكرّ موجتـــك النقيـــة حرة نحو البحـــار
حبـــلى بـــأسرار الـــدجـــى تملى بـــأنوار النهـــار
وتعود تبسم إذ يـــلاطـــف وجهـــك الصـــافي النسيم
وتعود تسبـــح في ميـــاهـــك أنجم الليـــل البهـــيم
والبـــدر يبسط من سماه عليـــك ستراً من لجـــين
والشمس تستر بـــالأزاهر منكبيـــك العـــاريـــين
والحور ينسى مـــا اعـــتراه من المصـــائـــب والمحن
ويعود يشمـــخ أنفـــه ويميس مخضرّ الفـــنن
وتعود للصفصـــاف بعـــد الشيـــب أيـــام الشبـــاب
فيغرد الحسّون فوق غصونـــه بـــدل الـــتراب

ثم يبدأ الشاعر اللوحة الثانية من القصيدة فيعقد الصلة بين قلبه والنهر معتمداً هنا أيضاً على المفارقة التي تقتصر على الأضداد اللفظية من صباح ومساء ونعيم وشقاء وربيع وخريف ونوح وضحك وملل وأمل. وتلك سمة غالبة عند كثير من الشعراء الوجدانيين في الشعر العربي الحديث تقوم فيها الألفاظ في تقابلها أحياناً وتماثلها أحياناً أخرى مقام المجاز والتجسيم والصور المركبة :

قـد كـان لي ، يـا نهر ، قلـب ضـاحـك مثـل المروجْ

حُرٌّ كقلبك فيه أهواء وآمال تموج
قد كان يُضحي غير ما يُمسي ولا يشكو المللْ
واليوم قد جمدت، كوجهك، فيه أمواج الأمل
فتساوت الأيام فيه، صباحها ومساؤها
وتوازنت فيه الحياة، نعيمها وشقاؤها

سيان فيه غدا الربيع مع الخريف أو الشتاء
سيان نوح البائسين وضحك أبناء الصفاء
نبذته ضوضاء الحياة فمال عنها وانفردْ
وغدا جماداً لا يحن ولا يميل الى أحد

وتبدو «الصورة اللفظية» عند الشاعر على أتمها في قصيدته ابتهالات التي يبدؤها الشاعر بداية صوفية تَعِدُ بالتأمل العميق أو الخيال البعيد، في قوله:

كحِّل اللهمّ عيني.. بشعاع من ضياكْ.. كي تراك

لكنه لا يلبث أن يسوق حشداً متلاحقاً من الألفاظ المتقابلة في المعنى أو الإيحاء، بدون ربط أو عطف، ليوحي بأنها جميعاً على تناقضها تنطوي على معنى كلي واحد ينطق بوجود خالقها وحكمته. وبهذا القطع بين الألفاظ المتتابعة تزداد حُدّة الإيقاع وتبعد عن طبيعة المطلع الهادىء العميق:

في جميع الخلق: في دود القبور
في نسور الموج، في موج البحار
في صهاريج البراري، في الزهور
في الكَلا في التبر، في رمل القفار
في قروح البرُص، في وجه اللئيم،
في يد القاتل في نجع[1] القتيل،
في سرير العرس، في نعش الفطيم،
في يد المحسن، في كف البخيل

---

(١) يستخدم الشاعر «النجع» بمعنى النجيع أي الدم.

في فؤاد الشيـــخ ، في روح الصغــــير ،
في ادعـــا[1] العـــالم ، في جهــل الجهول
في غنـــى المــثري ، وفي فقر الفقـــير
في قـــذي العـــاهر ، في طهر البتول .

ومما يزيد من شعورنا بجدة الإيقاع وسرعته أن الشاعر قد بنى عبارته على صيغة تتكرر في كل صورة لفظية وتبدأ بحرف الجر « في » ثم بمضافٍ ومضاف إليه ، مع القافية الساكنة في نهاية كل بيت .

ثم يعود الشاعر إلى نغمته الهادئة ، في خاتمة المقطوعة فيقول :

وإذا مـــا ساورتْهـــا سكتـــة النوم العميـــقْ
فـــاغمـض[2] اللهم جفنيهـــا إلى أن تستفيـــق

وإنْ كان قوله « سكتة النوم » يوحي بالعنف والفجاءة ولا يتسق مع « النوم العميق » والدعاء للعين بالراحة والسكينة إلى أن تستفيق .

ويعود الشاعر مرة أخرى في المقطع الثاني من القصيدة إلى المنهج نفسه ، فيبدؤه بداية هادئة واعِدة بالتأمل أو الخيال ، ثم يسوق حشداً آخر من الألفاظ ذات الدلالات السمعية المتقابلة :

فـــي ثغـــــــاء الشـــاة ، في زأر الأســـودْ
فـــي نعيــــق البـــوم ، في نـــوح للحمـــــام
فـــي خـريـر المـــاء ، فـــي قصـــف الـرعـود
فـــي هـــــدير البحـــر ، في مـــرّ الغمامْ
فـــي غنـــا البلبـــل ، فـــي نـــدب الغـــراب
فـــي دبيـــب النمـــل ، فـــي هـــب الريّـــاح
فـــي طنـين النحـــل ، فـــي زعـــق العقـــاب

(١) كثيراً ما يقصر هؤلاء الشعراء الممدود فيكون مقبولا أحياناً وسيئاً أحياناً أخرى ، كما هو هنا .
(٢) يستخدم الشاعر الثلاثي هنا مكان الفعل الرباعي ، وصحته فأغمض ، بالهمز . وهي ظاهرة تتردد كثيراً عند المهجريين كقولهم فابشر مكان فأبشر وغير ذلك .

فــي صراخ الليــــل ، فــي همـــس الصبـــاح
فــي بكــا الأطفــال ، فــي ضحــك الكهـــول
فــي ابتهــــالات العـــراة الجـــائعـــين
فــي انتحـــاب النـــاي ، فــي دق الطبـــول
فــي صـــلاة المَلْـــك والعبـــد السجـــين

وقد أصبح هذا المنهج اللفظي في رسم الصورة الشعرية معروفاً عند كثير من شعرائنا الوجدانيين في المرحلة التالية وبخاصة عند الشابي ، في قصائد كثيرة أبرزها قصيدتاه الطويلتان « الجنة الضائعة » و« قلب الأم ».

ثم يعدل الشاعر في المقطوعة الثالثة فيتجه إلى الله بالدعاء سائلاً إياه أن يهبه القدرة على قول الحق والذود عنه ، في تعبير مباشر ، نصادف في ثناياه بعض ما عُرف به شعراء المهجر من استخدام خاص للألفاظ أو بناء للعبارة يخالف المألوف في عرف اللغة أو قواعدها ، كما في قوله :

فليكُنْ سيفـــــــاً لساني ، حـــــدّهُ
في سبيـــل الحـــق مـــاض لا يهـــابْ
لا يكـــفّ الضرب ، حـــتى ضِـــدُّهُ
ينثـــــــني عن غيّـــــــه نحو الصواب

يريد « لا يكف الضرب حتى ينثني ضده عن غيه ».

وللشاعر قصيدة أسماها « صدى الأجراس ، تقوم هي الأخرى على المقابلة بين حالتين من أحوال النفس ، في اكتئابها ووساوسها ، ثم في محاولتها السلوان في صحبة الخلاّن والطبيعة وعودتها إلى شكها وكآبتها مرة أخرى . ولأول مرة نلتقي عند الشاعر في تصويره أحلامه وأوهامه بتجسيم مركب لخواطر النفس ، وإن بدا تجسيماً غريباً على لحظات التأمل والمراجعة ، وقد يثير عند المتلقي شيئاً من الإنكار ، وذلك في قوله :

واصطفّـــــتْ حولي أيـــــامي
تستعرض عسكر أحــــــلامي
فمشت أحـــــلامي تحفزهـــــا
وتقود خطـــاهـــا أوهـــامي!

وفي تلك اللحظات من التأمل العميق يبدو إيقاع الأبيات الراقص غير متسق مع ما

في التأمل من هدوء وامتداد، وبخاصة حين يتحدث الشاعر عن أوجاع قلبه الذي قطّعت أوتاره آلامُ العيش وأوزارُه، وعن شبابه الذي يجمع تلك الأوتار المزقة ويصل ما انقطع منها ليعزف ألحاناً لا تطرب أحداً غيره. ففي مثل تلك الأحوال النفسية الحافلة بالشجن يتوقع المرء أنغاماً أكثر عمقاً وهدوءاً وامتداداً. ولعلنا نلتمس العذر للشاعر في أنه قد بنى قصيدته على تردد صوت الناقوس «دن.. دن.. دن.. دن»، وإن كانت هذه المقطوعة قد سبقت ذلك الصوت المنغم حين كان الشاعر في جلسة التأمل «يرود الحاضر والماضي».

على أن الشاعر برغم ذلك الإيقاع السريع يوفق في تجسيم آلام وحدته، وحياته بين الخيبة والإصرار:

وأفـــاق الشك وأنصـــارُهْ
آلام العـــيش وأوزارُهْ
فـــأطلّوا من قلـــبي، لـــيروا
قلبـــاً تتقطـــع أوتـــاره
وشبـــاباً يجمعهـــا أبـــدا
ويعقّـــدهـــا عُقَـــداً عقـــدا
وعليهـــا يعزف ألحـــانـــاً
لا تطرب في الـــدنيـــا أحـــدا

وليس الإيقاع السريع في الشعر مرفوضاً في ذاته، وقد يكون في حالات كثيرة أنسب من الانسياب الموسيقي الهادىء وأقدر على تصوير لحظات نفسية خاصة، فيها من التوفز أو القلق أو المرح والنشاط والتوثب ما يقتضي السرعة والتنغيم. وقد انتهى الشاعر في قصيدته هذه إلى حال من تلك الحالات صوّر فيها مرحه بين مشاهد الطبيعة في رفقة صحابه يوم العيد، فجاء إيقاع القصيدة مناسباً لذلك التنقل السريع بين ألوان من مباهج الطبيعة، لا يطيل الشاعر الوقوف عند أحدها بل يتنقل - كما يقتضي المقام - من لون إلى لون ليوحي في النهاية بالسعادة الغامرة. والمتلقي لا يتوقع من الشاعر هنا أن يستقصي الصورة الشعرية أو يستغرق في وصف مشهد بعينه لأن المقام لا يتيح مجالاً للتأمل والاستغراق بل يسير مع نظرة الشباب الخاطفة ومرحه العجلان:

أشجـــار الغـــاب تحيينـــا
وطيور الغـــاب تنـــاجينـــا
وزهور الغـــاب تصـــافحنـــا
ونصـــافحهـــا وتهنينـــا
دن . دن! دن . دن!
الريـــح تمرّ بنـــا خببـــا
فيميس الحور لهـــا طربـــا
والشمس بلطـــف تلـــثم أوجهنـــا
- وتـــنذرّ لنـــا ذهبـــا
دن . دن! دن . دن!
أغصـــان الغـــاب تـــلاعبنـــا
وهوام الغـــاب يـــداعبنـــا
وصخـــور الـــوادي تـــدعونـــا
وصـــدى الأجراس يعـــاتبنـــا
دن . دن! دن . دن!

ثم ينقُض الشاعر الصورة بأكملها في القسم الثاني من القصيدة حين يبدو له الشك مرة أخرى من بين الأشجار «كخيال من نار» فيُذبل الأزهارَ ويخنق الأوتار ويفزع السكينة. وتجسيم الشك هنا تجسيم موفّق يصوره كأنه مخلوق أسطوري قد انفصل عن ذات صاحبه وعاد ليكدر صفو لحظته السعيدة القصيرة، وصيغة التساؤل المتعجبة التي صاغ بها الشاعر هذا التجسيم تزيد من إحساسنا بالدهشة والفجاءة:

مَنْ ذلـــك بـــين الأشجـــار
يمشي كخيـــال من نـــار؟
هـــو يضرب عـــودا والأشجـــار
- تئـــنّ لشكـــوى الأوتـــار
دن . . دن
الزهـــر ينكّـــس تيجـــانـــه
والحـــوار يلمـــلم أغصـــانـــه
والريـــح تمر عـــلى أوتـــار
- العـــود فتخنـــق ألحـــانـــه
دن . .

مـــا بـــال سكيـــنـــتيَ اضطربــت
وجحـــافـــل أشبـــاحي هربـــت
والغـــاب ومـــا فيهـــا ووجوه
ـ رفـــاقي عن عيـــني احتجبـــت؟
دن...

ثم يجيب الشاعر عن تساؤله ختاماً للقصيدة بما بدأها به من حديث عن «الشك وأنصاره» الذين أطلوا من قلبه ليروا كيف تتقطع أوتاره لتجمعها شبابه عقداً عقداً، يعزف عليها ألحاناً لا تطرب في الدنيا أحداً.

وللشاعر قصيدة معروفة هي قصيدة «أخي» فيها حزن مكبوت ونغمة هادئة رأى فيها الدكتور محمد مندور ما أسماه بالهمس وعرّفه بقوله[1]: «الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة. ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنوّ من القلوب. الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة، وإنما هو إحساس بتأثيرَ عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد».

ومهما تكن طبيعة تلك السمة الفنية فإنها لا يمكن أن تكون دائماً معيار الشعر الجيد، فإن من الشعر ما يصدر عن جيشان عاطفي قوي يقتضي حدة إيقاع وقوة عبارة. ويبدو أن هذه الحماسة من الناقد كانت وليدة رفضه للنزعة الخطابية والنبرة العالية الغالبة على كثير من ألوان الشعر العربي، كما جاء في عبارته.

على أنه لم يبيّن طبيعة هذا الهمس وعناصره الموسيقية واللغوية، إلا في عبارات مقتضبة، واكتفى بعد ذلك بتحليل القصيدة ملتفتا منها في المقام الأول الى الجانب النفسي. على أن تلك العبارات المختصرة يمكن ان تكون مفتاحاً لبيان طبيعة ما أسماه الناقد بالهمس، فهو يورد المقطوعة الأولى من القصيدة ونصها:

أخي، إن ضجَّ بعد الحرب غربيٌّ بأعمالِهْ
وقدّس ذكر من ماتوا، وعظّم بطش أبطاله

(١) في الميزان الجديد ص٥٠.

فــلا تهزج لمن سادوا ، ولا تشمــت بمن دانــا
بـل اركـع صـامتـاً مثـلي ، بقلـب خـاشع دام
لنبكـي حـظ موتــانــاً

ثم يعلق عليها بقوله : « نَفَسٌ مرسل وموسيقى متصلة . فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمتها ، وفي هذا ما يشبع النفس . ألا ترى كيف يُعدّك للصورة التي يدعوك إلى مشاركته فيها! . . إذا ضج الغربي بأعماله وقدس موتاه وعظّم أبطاله ، فلا تهزج للمنتصر ولا تشمت بالمنهزم لأنه لا فضل لك في هذا ولا ذاك ، وما أنت بشيء ، وأنت أحق بأن تحزن وأجدر بأن يخشع قلبك فتركع صامتاً لتبكي موتاك . أيّ أُلفة في الجو ، وأي قوة في إعداده! » .

وإذا تجاوزنا ما في هذا القول من حكم « انطباعي » ومن نثر للأبيات على الطريقة المألوفة ، فقد نجد في إشارته إلى « النفس المرسل والموسيقى المتصلة وتمهيد المقطوعة لخاتمتها » ما يمكن أن يكون منطلقاً للنظر في علّة ذلك الهمس . فلو أمعنا النظر في المقطوعة لرأينا أنها عبارة ممتدة مركبة ، تتضمن عدة جمل متصلة ، يُسْلم بعضها إلى بعض ، فلا يكاد قارئها يتوقف حتى نهايتها . وفي هذه الصورة ذات الرحابة النسبية يقل إحساسنا بما تعهده عادة من توتر وحدة إيقاع في البيت الواحد من الشعر العربي الجيد المحكم البناء . فالبيت في الشعر العربي القديم يقتضي - في الأغلب - التحاماً بين الألفاظ واختياراً صارماً لها ، وبناء خاصاً للعبارة يتحقق معه الوزن والإيقاع والقافية في تلك الوحدة الصغيرة .

على أن نظام المقطوعة وحده لا يكفي لتعليل ما أسماه الناقد بالهمس ، إلا إذا بُنيت على نحو خاص يخفف من حدة توترها وتلاحُم أجزائها ، وذلك ما فعله الشاعر حين ركّبها من عبارة طويلة ممتدة ، فهو لم يكتف في مطلعها بشرط واحد « إن ضج غربي بأعماله » بل عطف عليه شرطين آخرين في جملتين مركبتين : « وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله » ، وهو لم يقنع كذلك بجواب شرط واحد « فلا تهزج بمن سادوا » بل أعقبه بجواب آخر « ولا تشمت بمن دانا » . ثم يُضرب الشاعر عن ذلك كله ويسأل من يخاطبه بأن يركع مثله في خشوع ، مبيّناً في النهاية غاية هذا الطلب « لنبكي حظ موتانا » . وقد نضيف إلى هذا ما نلمسه من حركات ممدودة في أواسط الأبيات ونهاياتها « ذكر من ماتوا ، بطش أبطاله ، لمن سادوا ، بمن دانا ، صامتاً مثلي ، خاشع دامي ، حظ موتانا » .

ومما يدل على أن الهمس لا يتصل بما يقوله الشاعر بل بالأسلوب الذي يبني به

عبارته، وأنه ليس وحده الطريق الأمثل للإبداع الشعري، أن شاعراً مهجرياً آخر قد عبر عن إحساس يشبه ما تنطوي عليه قصيدة «أخي» ومع ذلك سلك نهجاً آخر يقوم على حدة الشعور ووضوح الإيقاع لينتهي إلى ما أراد أن يبلغه نعيمه من إثارة نخوة قومه وحميتهم، لكن عن طريق الهجوم العنيف والسخرية اللاذعة التي لا يعفي منها نفسه. فهذا نسيب عريضه تروعه ـ كما راعت نعيمه ـ حال قومه إبان الحرب العالمية الأولى فيقول[1]:

كفّنوه، وادفنوه... أسكِنوه هوّة اللحـد العميـقْ
واذهبوا، لا تندبوه، فهو شعب ميّت ليس يفيـق!
هتكُ عِرْضٍ نهب أرضٍ، شنق بعضٍ، لم تحرّك غضبَهْ
فلماذا نذرف الدمع جزافا؟ ليس تحيا الحطبه!
لا وربّي، ما لشعب، دون قلب، غير موت من هِبَهْ
فدعوا التاريخ يطوي سِفر ضعف، ويسوّي كتبه
ولنتاجرْ، في المهاجر. ولنفاخر، بمزايانا الحسانْ
ما علينا إن قضى الشعب جميعاً، أفَلَسْنا في أمان!
رُبّ ثارٍ، ربّ عارٍ، ربّ نارٍ، حرّكت قلب الجبان
كلها فينا ولكن، لم تحرك ساكنا، إلا اللسان!

وليست نهاية القصيدة بعيدة عن قول نعيمه في خاتمة قصيدته:

أخي، من نحن؟ لا وطن ولا أهل ولا جـارُ
إذا، نمنا، إذا قمنا، ردانا الخزي والعار
لقد خمّت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعني لنحفر خندقاً آخر
نواري فيه أحيانا

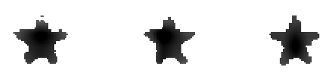
ولعلنا نلاحظ هنا أن الأبيات ـ وأجزاء البيت الواحد ـ لا تتلاحم ذلك التلاحم الذي شهدناه في عبارة نعيمة، بل يتصل بعضها ببعض ـ في الأغلب ـ بحروف العطف دون أن يترتب أحدها على الآخر بالضرورة أو ينبثق منه. هذا إلى جانب القطع القائم

---

(١) الأرواح الحائرة ص٦٥. وقد نشرت في مجلة الفنون، في ديسمبر ١٩١٦.

أحياناً بين الأبيات وفي أجزائها، وتلك الكلمات المنغمة المتتابعة مع انقطاعها، في قوله «ولنتاجر، في المهاجر... رب ثار، رب عار، رب نار». وكلها أساليب خففت من امتداد العبارة الشعرية واتصالها فزادت حدّة إيقاعها وعلوّ نبرتها.

ولا يعني هذا - كما ذكرنا أن الهمس من خصائص الشعر الجيد بالضرورة ولا أن بناء البيت لا بد ان يفضي دائماً إلى جهارة الإيقاع، وبناء المقطوعة إلى هدوئه وخفوته، فالأمر يرجع قبل كل شيء إلى تركيب العبارة الشعرية وطبيعة المعجم الشعري، وإن كانت المقطوعة بطبيعتها أدعى - إذا قصد الشاعر - إلى تجنب التوتر الحاد والنبرة العالية. ولعل مما يحقق ذلك الهمس في تلك القصيدة، وأغلب قصائد الشاعر الأخرى، أنه معنيٌّ في المقام الأول بتصوير لحظات نفسية يغلب عليها التأمل الذي يدعو بطبيعته إلى الهدوء العميق.



ويختلف الأمر في شعر رشيد أيوب، في ديوانه الأول «الأيوبيات». فنحن في شعر نعيمه أمام شاعر ناضج الموهبة والأداة - مهما تكن مآخذنا عليه - أما الأيوبيات فتمثل بدايات شعرية لموهبة ما زالت تتلمس طريقها إلى النضج متذبذبة بين قديم لا تسيطر عليه، وجديد فيه كثير من سقطات الشاعر المبتدىء.

وتغلب على الشاعر تلك النزعة الغالبة على كثير من شعراء المهجر من تأمل مجرد في الذات والحياة والكون، دون اتصال بتجربة بعينها. لذلك تتشابه قصائده في روحها العامة برغم تراوحها بين الإطار القديم والجديد، إذ تدور كلها في فلك واحد، ولا تتلون بطبيعة التجارب المختلفة المستمدة من ممارسة الحياة ومعايشة الناس. وهو - حتى في ذلك الموضوع الأثير عند شعراء المهجر إذ يحنّون إلى أرض الوطن - يسلك مسلك التقليد فيصوّر حنيناً مجرداً يمكن أن نصادفه عند كثير من قدماء الشعراء على نحو أجود عبارة وأمتن بناء وأكثر أصالة. ومثال ذلك أبيات له في مطلع قصيدة أسماها «نيويورك - وقفة على الهدسون»[1] يقول فيها:

تـذكرت أوطـاني عـلى شاطـىء النهرِ
فجـاش لهيـبُ الشوق في مطلـع السَّرْ

(١) الايوبيات ص٩

وأرسلت دمعاً قد جنته يد النوى
علَيَّ ، فأمسى فيّ منتحب القطر
عَدوّان منذ البدء ، لكن لشقوتي
قد اتفقا أن أقضيَ العمر بالقهر
فلا النار في صدري تجفف أدمعي
ولا عبراتي تطفىء النار في صدري
كأن نصيبي بات بحر مصائب
له أبداً مدٌّ بقلبي بلا جزر
أكتّم صبري والخطوب تنوشني
وهيهات أن تقوى الخطوب على صبري
يروّعني بالهجر دهري كأنه
عليم بأني لست أخشى سوى الهجر
وإني لدى دُهْم الليالي وجورها
ضَحوك المحيّا غير مضطرب الفكر
أصوغ القوافي حاليات نحُورها
عرائس أبكار برزن من الخدر
إذا ما نسيم الشوق هز قريحتي
تساقط منها الدُّر في روضة الشعر

فإلى جانب الاحتذاء المباشر لصيغ الشعر القديم ، يلجأ الشاعر إلى وسائله اللفظية المعهودة في التمهيد للتافية عن طريق التكرار أو النفي ، كما في قوله « فلا النار في صدري تجفف أدمعي ، ولا عبراتي تطفىء النار في صدري . له أبداً مد بقلبي بلا جزر . أكتم صبري والخطوب تنوشني ، وهيهات أن تقوى الخطوب على صبري . يروعني بالهجر دهري كأنه ، عليم بأني لست أخشى سوى الهجر ». كما يقع الشاعر في عثرات تعبيرية واضحة ، مثل قوله « ضحوك المحيا غير مضطرب الفكر » أو يستخدم مجازاً سيئاً مصنوعاً في قوله « إذا ما نسيم الشوق هز قريحتي ، تساقط منها الدر في روضة الشعر ».

فإذا اتجه نحو الجديد رأينا مزيداً من النثرية والتعبير المنظوم الركيك ، كالذي نلمسه

في مقطوعة من قصيدة طويلة بعنوان « فاذكريني عند هاتيك الصخور »[1] على لسان جندي ذاهب إلى الحرب:

هُوذا الجيشُ تغنّى بالنشيدْ
هاتفاً: هيا بنا نحمي العلَمْ!
وأنا قطب الرجا، بيت القصيد
إن تراخت همّتي الجيشُ انهزم
فدعيني أقحم الحرب سعيد
وهبيني نظرة تنفي السأم
وإذا منّيَ وافتك سطورْ
ودواعي الحب تستدعي المداهْ
فاذكريني عند هاتيك الصخور
إنما الذكرى لقلبي خير زاد

وقد يحتذى الشاعر روح الموشحات وإيقاعها، لكنه لا يكاد يأتي بشيء جديد، وإن زاد أسلوبه تماسكاً وقل ضعف عبارته، كما في مطلع قصيدة له بعنوان « يا شبابي »[2]:

آهِ. طِيب العيش عنّي نزحا
وجيوش الهمّ سدّت طُرُقي
وفشا الشيب برأسي فمحا
صبغة كانت به كالغسق
قلّبتْ قلبي على جمر الغضى
نُوَبُ الأيام في عهد المشيبْ
وبأحشائي حسام منتضى
ضاق عنه ذلك الصدر الرحيب
يا شبابا، يوم عنّى أعرَضا
دبّ في جسمي الضنى أي دبيب

---

(١) المرجع السابق ص١٢.
(٢) المرجع نفسه ص٣٠.

فـــأنـــا ذاك الـــذي مـــا برحـــا
دامـــع العـــين كثـــير الأرقِ
صـــار، لمـــا بِنْـــتَ عنـــه شبحـــا
لا يُـرى لـولا لهيـــــب الحُـرق

أما حين يوغل في التجديد، فيكتب قصة شعرية أو يصور تجربة خيالية، فإنه يقع في نثرية بالغة واضطراب بيّن في الصياغة والتعبير، فقد خلا الشاعر يوماً إلى نفسه وقد خلت من الهموم، فراح يسائلها عن أسرار النجوم والأقمار وعن حقيقة المريخ وهل هو مأهول أو خال من الحياة، فساحت روحه لحظات محلّقة في الكون ثم عادت تخبره اليقين عن ذلك الكوكب! ويقول الشاعر في مطلع القصيدة مسائلا نفسه:

ومـــا هـــذه الأقمـــار في كبـــد السما
ولِمْ قـــد مُنعنـــا عن تواصلهـــا، لمـــا؟
فيـــا ليـــت شعري هـــل عوالمهـــا كمـــا
تراءت لبعـــض النـــاس، أم هي مثلمـــا
على الأرض، أم تلك الدراري بلاقعُ؟
يخـــال الورى الأكوانَ تثبـــت سرمـــدا
ومـــا خُلقـــت ـ حـــاشا مكوّنهـــا ـ سدى!
وبـالجـذب طبعـا لا يصـير بهـا اعتـدا
فهـــل رنّـــة الأفـــلاك تسمعنـــا صـــدى
أنـاشيـد خلـق، أم هنـاك تنـازع

ولسنا في حاجة إلى التعليق على مستوى هذه الأبيات وما بها من قصور في التعبير وهبوط في العبارة، وبُعد عن طبيعة الشعر بمعناه الصحيح.

وفي قصة شعرية أخرى يروي الشاعر مأساة فتاة مات من تحب فقصدت النهر تبغي أن تخلص فيه من الحياة، ويراها شيخ بائس فقير كان قد جلس على ضفة النهر يرجو أن ينفي ما في صدره من هموم. ويدور حوار بين الفتاة والشيخ يعلم منه قصتها، ثم تلقي الفتاة بنفسها في خضم النهر، وبعد قليل يلقي الشيخ بنفسه وراءها!

وعلى هذا النحو يروي الشاعر حديث الشيخ إلى الفتاة[1]:

---

(١) المرجع السابق ص١٦.

دنا الشيخ منها، وهو يرثي جمالها
يخاطبها نصحاً ليُنعم بالها
يسائلها لطفاً لتشرح حالها
لعل هموماً يستطيع زوالها
فتبقى بعيشٍ بالحياة خصيبِ

فقال لها: هل أنت تائهة هنا؟
وتبكين من فرط المشقة والعنا؟
علامَ، علام ذا البكاء وذا الضنى
بعيشك قولي: هل تقطعت المنى
وأنت كغصن بالرياض رطيب!

فإن كان لا[1]... هل قد جفاك بصدِّهِ
حبيب تجنّى في هواه ووِرده
لئن كان ذاك الخلُّ مان بوعده
فصبرا على حكم الزمان وكيده
فبالصبر تحلو حال كل لبيب!

ويكاد كل شطر من أشطار هذه المقطوعات ينطق بمستوى شاعر مبتدىء ضعيف الموهبة قليل الحظ من معرفة اللغة والتراث وبناء العبارة الشعرية السليم.

وتبدو كثير من قوافي الشاعر نثرية قلقة حتى في إطار القصيدة القديم التي يعصم الشعراء فيها من السقوط السيِّئ إيقاعُ القديم وتقاليده، كما في قوله من قصيدة بعنوان «جمال الموت»[2]:

أنيروا شموعاً حول جسمي وبخّروا
وصُبّوا على رجليَّ طيبا بكثرةِ
وبالناي والشبّاب بالله فانفخوا
فإني إلى الأنغام أصبو بجملتي

---

(١) يريد فإن كان الجواب لا.

(٢) الايوبيات ص٤٩.

وحيكوا نقـــابـــا حول قلـــبي بسحرهـــا
فهـــا قـــد جرى نحو الوقوف بسرعـــة

وقد كتب ميخائيل نعيمة عند صدور «الأيوبيات» مقالا يأخذ فيه على الشاعر بعض ما لاحظناه من غلبة النظم والتقليد على شعره، لكنه عاد فأثنى على بعض قصائد من الديوان رأي فيها بشيرا بتحول يمثل الانتقال من القديم إلى الجديد، فقال بعنوان «الحنطة والزوان في الأيوبيات»(١).

«... وفي الأيوبيات نرى صورة هذا الدور الانتقالي الذي نتكلم عنه. في ديوان رشيد أيوب قد لامَس طرَفُ ليلنا أهدابَ فجرنا. وهذه حلاوة الديوان في نظرنا.

من يطالع قصيدة «فرديناند وجيشه» أو «حنين» أو «وقفة على الهدسون» وسواها ولا يسمع فيها أصواتاً قديمة عرفناها وألفناها وملّها سمعُنا؟ أم من يقرأ أبياتاً كهذه:

إذا مـــا نسيم الشوق هز قريحـــتي
تساقـط منهـا الـدر في روضـة الشعرِ

أو:

لا شاع شعري بمـــا احتوى دررا
ولا تبـاهـت بنظمـيَ العـــربُ

أو:

ألمـّت بصـدري كـل نـازلـة إذا
ألمـــت بصُمِّ الراسيـــات تَزعزعُ

من يقرأ هذه الأبيات ولا يدرك على الفور أنها رنات أوتار قديمة في شعرنا، أخذت والحمد لله تتقطع وريداً وريداً؟

إذا سئمنا القديم ونبذناه فليس لأننا نعد كل قديم بالياً فاسداً. ربما صعب على شاعر

(١) مجلة الفنون - يناير ١٩١٧.

اليوم أن ينظم في موضوع لم تتناوله قرائح الشعراء قبله، لكن الشاعر الحقيقي من يرى الأشياء نفسها فيطرحها في أتون عواطفه ويمدها على سندان قريحته ويصقلها بمصقل أفكاره ثم يقدمها لنا في هيئة جديدة تساعدنا لنرتفع فوق أقذار الحياة وشناعتها إلى جمال البقاء وكماله.

إذا ضاقت بالشاعر الطبيعة كلها فلا يجب أن تضيق به نفسه. نفس الشاعر وقلبه خزينة لا تفرغ لمن يعرف أسرارها ويفكر في غوامضها. وهذه الخزينة هي التي لجأ إليها رشيد أيوب فأتحفنا منها ببعض هدايا ثمينة هي الحنطة في ديوانه وما بقي فزوان[1]. من هذا القبيل نعدّ قصيدة «خلّياني». هنا نسمع روح شاعر حقيقي، نظرت إلى ما حولها فرأت نفسها «عربية» ورأت شأنها عجيباً، ليس يحلو لها سوى الليل الطويل. لذلك تطلب أن تنفرد وتصيح، بل وتتوسل: «خلياني!» هذه الروح نفسها تحيا مع الطبيعة في كل أحوالها وأطوارها وتنشد:

أحـــبّ الشتـــاء لأن لـــه ۔ ضبـــابـعـــا كهمّي، ثقيـــلا كثيـــفْ
وأهوى الربيـــع، فـــأنفـــاسه ۔ دواء لجسمي العليـــل الضعيـــف
وأصبو إلى الصيـــف مستـــأنسا ۔ بوحشة ليـــلى الطويـــل المخيـــف
وتشتـــاق نفسي الخريـــف وقـــد ۔ تجنّـــى عـــليّ زمـــان الخريـــف

هذه النفثات من قلم الشاعر تكفّر عن كل ما في الديوان من المساوىء، فتنسينا هنا بيتا ركيكاً، وهناك قافية «محشوة لضرورة الشعر»... دعَى البعض رشيد أيوب «شاعراً رقيقاً»، ولا ننكر عليه «لقبه» لأن في بعض قصائده ـ كتلك التي يخاطب فيها شبابه ـ من الرقة ما لا نراه في أشعار كثيرين من إخوانه في الفن. لكن أهمية «الأيوبيات» ـ كما قلنا سابقاً ـ في أنها تمثل الدور الحالي في حياة شاعرنا، ودور الانتقال، إذ قد جمعت بين القديم المستهجن والحديث المستحب».

---

(١) الزوان: عشب ينبت بين أعواد الحنطة ويخالط حبُّه حبَّها فيفسده.

وواضح أن الناقد لا يلتفت كثيراً إلى الصورة الفنية للشعر، بل يهتم في المقام الأول بالمضمون النفسي الذي كان يرى فيه أصحاب التجديد - في المهجر والوطن العربي على السواء - خروجاً بالشعر من دائرة «الأغراض» التقليدية ليعود إلى استبطان النفس واجتلاء الحياة بالبصيرة الواعية لا بالنظرة العارضة. وقد رأينا كيف تمثّل تجديد شكري والعقاد والمازني وغيرهم في تلك التجارب النفسية وانعكاسها على الحياة والمجتمع والطبيعة، دون أن يحققوا ما دعوا إليه من تجديد في شكل الشعر وصورته.

ولو تجاوزنا هذا المضمون النفسي الذي يبدو أنه سر إعجاب نعيمه بأبيات رشيد أيوب عن الشتاء والربيع والخريف، لرأينا تلك الأبيات قريبة من «النظم» الذي يدنو إلى حد كبير من طبيعة النثر المباشر، كما في قوله «... دواء لجسمي العليل الضعيف... بوحشة ليلى الطويل المخيف... وقد تجنّى عليّ زمان الخريف» هذا إلى تسكين القافية المنصوبة - في البيت الأول - بما تثيره من إحساس بالقلق إذ تجيء بعد منصوب في قوله «ثقيلا كثيف».

وقد أثنى الناقد على قصيدة «خلياني»، ومع أن تلك القصيدة على مستوى لا بأس به من صقل العبارة واستواء الإيقاع، فإن إعجاب الناقد بها يبدو نابعاً هنا أيضاً من مضمونها النفسي الذي يصور ذلك الشعور الرومانسي بالوحشة والتفرد. فليس في القصيدة أية صورة جديدة مبتكرة أو مركبة، وليس فيها لحظة نفسية مختارة أو مميزة، بل يعدّد الشاعر فيها كل الصور المألوفة للغربة والحزن في الليل الطويل، ولعلنا نلمس منذ بدايتها بعض التعبيرات المألوفة المستهلكة «يا خليلي، شط المزار، همى دمعي، الليل البهيم» وغير ذلك:

يا خليليّ إذا شط المزارْ
بفؤاد ما له غير الزفيرْ
وهمَى دمعي لدى ذكر الديار
خليّاني!
عندما أجلس في الليل البهيمْ
ونجوم الأفق فوقي ساجات
في فضاء عنده النفس تهيم
خلياني!

فــأنـــا دون المــلا شأني عجيـــبْ
ليس يحلو لي سوى الليـــل الطويـــلْ
وأنـــا في هـــذه الــدنيـــا غريـــبْ
خلياني!
يـــا خليـــليَّ إذا فـــاض القريـــضْ
ويَرَاعـــــى سال مِنْ فيـــــه المــــدادْ
وعلــــت شكوايَ من قلـــبي المريـــض
خلياني!

على أن موهبة الشاعر قد نمت وتطور شعره بعد ذلك في ديوانيه التاليين «أغاني الدرويش» ١٩٢٨ و«هي الدنيا» ١٩٤٠، مما سنراه بعد في دراستنا للاتجاه الوجداني إبان ازدهاره.

وليس من اليسير تحديد بداية دقيقة لما نسميه مرحلة الازدهار، فإن تطور الاتجاه الوجداني قد تمّ على نحو تدريجي واختلف في درجته من قطر عربي إلى قطر، وتداخلت مراحله كالمألوف في كل المراحل الحضارية والتاريخية الكبرى. على أننا نستطيع أن نعدّ بداية العقد الثالث من هذا القرن العشرين إيذاناً بمرحلة الازدهار التي أصبح الاتجاه فيها ذائعاً في الوطن العربي كله، سائداً في أغلب نتاجه الشعري. وفي تلك المرحلة «تبلورت» سمات الاتجاه، الموضوعية والفنية، وخفّت حدة التذبذب بين القديم والجديد وزاد انطلاق الشعراء في التعبير عن عواطفهم وحريتهم في استخدام ألفاظ وتراكيب وأساليب جديدة تجاوزت أحياناً الاتجاه الوجداني المحض الى حدود الاتجاه الرمزي. بل إن الشعراء التقليديين من امتداد حركة الإحياء لم يخلُ شعرهم من تأثر بالنزعة الوجدانية وفهمها لموضوعات الشعر وطرق تعبيره فزادت سمات الحداثة والعصرية في شعرهم واقتربت بعض أعمالهم إلى حد كبير من طبيعة الشعر الوجداني.

وسنقدم في الفصول التالية دراسة موضوعية وفنية للاتجاه إبان ازدهاره، عاقدين الصلة في ذلك بينه وبين المرحلة السابقة التي يعد الاتجاه امتداداً ونضجاً لها في الموضوع والفن.

المرحلة الثالثة

الازدهار والنضج

منذ أن انقضت الحرب العالمية الأولى، نمت في العالم العربي كثير من القضايا السياسية والاجتماعية التي كانت بذورها قد بدأت تشق طريقها إلى الحياة في المرحلة السابقة، فازداد الشعور القومي قوة و«تبلور» في حركات استقلالية كثيرة تهدف إلى الخلاص من سيطرة الاحتلال الأوروبي، وازداد الشعور الاجتماعي وعياً، وتطلع المثقفون إلى مزيد من الحرية والعدالة الاجتماعية.

وكان التطور الفني في الشعر والنثر على السواء قد بلغ مداه عند المجددين فأصبحت الأساليب الأدبية الجديدة ذات طابع فني ونفسي متميز، وقل توزع الأديب بين القديم والجديد فصار من الممكن أن يقسم الدارس الأدب إلى عصريّ ومحافظ، أو «وجدانية» و«كلاسيكية جديدة».

وتَوالى ظهور الشعر الوجداني في الصحف والمجلات والدواوين الكاملة، في الوطن العربي والمهاجر الأمريكية، وعرف الناس في الوطن العربي كثيراً من أعمال المهجريين منشورة في مجلات عربية كالمقتطف والهلال وغيرهما. ومن ذلك، مثلاً، قصيدة ايليا أبي ماضي «السجينة» في ديسمبر ١٩٢٤ بمجلة المقتطف، وقصيدتاه «الطين» و«الناسكة» في فبراير ومايو ١٩٢٥ بالمجلة نفسها، وقصيدة «سائلي» للشاعر القروي في يوليو ١٩٢١ بمجلة الهلال.

وفي عام ١٩٢٢ ظهر ديوان «القرويات» لرشيد سليم الخوري، وفي عام ١٩٢٦ ديوان «الأحلام» لشفيق معلوف، كما نشر أحمد زكي أبو شادي ديوانه «الشفق الباكي» عام ١٩٢٦، وفوزي معلوف قصيدته الطويلة «على بساط الريح» عام ١٩٢٨ ورشيد أيوب «أغاني الدرويش» عام ١٩٢٨، ونشر شوقي مسرحيته الرومانسية الموضوع والشعر «مجنون ليلى» عام ١٩٢٧.

أما في بدايات العقد الرابع فقد ظهرت دواوين كثيرة يصعب حصرها، منها لأحمد

زكي أبي شادي أشعة وظلال ١٩٣١ ـ أطياف الربيع ١٩٣٣ ـ أغاني «أبو شادي» ١٩٣٣ ـ أنداء الفجر ١٩٣٤ » ومنها ديوان صالح جودت ١٩٣٤ ، و«أحلام النخيل» لعبد العزيز عتيق ١٩٣٥ ومن قبله ديوان عتيق ١٩٣٢ ، و«الملاح التائه» لعلي محمود طه ١٩٣٤ ، و«أنفاس محترقة» لمحمود أبو الوفا ١٩٣٢ و«الأعشاب» ١٩٣٤ ، وأغاني الكوخ» لمحمود حسن إسماعيل ١٩٣٥ .

وفي عام ١٩٣٢ تكونت جماعة من الشعراء ونقاد الشعر ومحبّيه باسم جماعة أبولو وأصدرت مجلة خاصة للشعر سميت بهذا الاسم. وينسب كثير من الدارسين إلى هذه الجماعة وهذه المجلة فضلاً كبيراً في نمو الحركة الوجدانية وظهور كثير من شعرائها المرموقين على مستوى الوطن العربي كله. ولا ينكر أحد أثر المجلة في هذا المجال، لكن بعض الدارسين يبالغون فيه إلى حد يتجاوز الحقيقة بكثير. فالحق أن الاتجاه الرومانسي كان قد أصبح اتجاهاً متميزاً شائعاً قبل ظهور الجماعة ومجلتها التي لم يتجاوز عمرها ثلاث سنوات، وكان كثير من الشعراء الذين شاركوا بشعرهم في تحريرها قد نشروا بعض أشعارهم في صحف ومجلات سابقة على تلك المجلة أو معاصرة لها . فقد نشر الشابي ـ كما جاء في مقدمة ديوانه ـ بعض قصائده في «جريدة النهضة» عام ١٩٢٨ ، ونظم أغلب قصائده ـ كما يُثبت تأريخُها في الديوان ـ قبل نشأة جماعة أبولو وظهور مجلتها .

أما علي محمود طه فقد ظهرت له قصائد كثيرة في مجلة الرسالة المعاصرة لمجلة أبولو ، منها «لقاء» في ١٥ فبراير ١٩٣٣ و«النشيد» في ٢٢ يناير ١٩٣٤ و«أغنية ريفية» في ٥ فبراير ١٩٣٤ ، و«إلى الشواطىء المصرية» في ٢٣ أبريل ١٩٣٤ و«إلى البحر» في ٧ مايو ١٩٣٤ .

كما نشر صالح جودت بعض قصائد، كقصيدة «حياة ثانية» في أول سبتمبر ١٩٣٣ ، وقصيدة «الوداع الأخير» في أول أكتوبر ١٩٣٣ . ولعبد العزيز عتيق بعض قصائد منها قصيدته «ليلة الزورق» في ٢٣ يوليو ١٩٣٤ .

لذا لا يمكن أن يقال إن هذه المجلة قد بدأت تياراً أدبياً لم يكن موجوداً من قبل، وإنْ كان لها أثر لا ينكر في تأكيد الاتجاه وإبراز كثير من نشاط شعرائه.

ولما كانت هذه المرحلة امتداداً للمرحلة السابقة وثمرة من ثمارها كان لا بد ـ كما ذكرنا ـ أن تتداخل المرحلتان وتشتركا في كثير من الخصائص الموضوعية والفنية، وإن زادت هذه الخصائص وضوحاً وعمقاً وتحققت لها كل ملامح الحركة الشعرية الجديدة.

دراسة موضوعية

يصعب على الدارس - إذا أراد تجنب المسلّمات النقدية الشائعة - أن يصل إلى مفهوم كلّي ينتظم طبيعة التجربة عند الشعراء الوجدانيين وموقفهم منها. ذلك لأن هؤلاء الشعراء - برغم نزعتهم الوجدانية الغالبة - يختلفون فيما بينهم اختلافاً غير قليل في هذا المجال، حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج. بل قد تتعدد تجارب الشاعر الواحد منهم وتتباين مواقفه دون أن يكون قد مر بمراحل من التطور النفسي يمكن رصدها وبيان أثرها في تلك التجارب والمواقف، لأنه - وهو يصدر عن إدراك وجداني - يتقلب بين لحظات نفسية يبلغ اختلافها أحياناً حدّ التناقض.

فليس من اليسير مثلاً أن يقال - على سبيل التعميم - إن الشعراء الوجدانيين جميعاً كانوا مشغوفين بالطبيعة، يعشقون جمالها لذاته أحياناً، ويخلعون عليه أحياناً أخرى بعض مواقفهم من الحياة والناس والحضارة الحديثة؛ فإن من بين هؤلاء الشعراء من لا نكاد نجد للطبيعة أثراً يذكر في شعره إلا بمقدار ما يستمد منها بعض تشبيهاته ومجازاته كما يفعل الشعراء في كل العصور. وليس من الممكن أن يقال إن هؤلاء الشعراء جميعاً كانوا مفتونين بعاطفة الحب، يعبرون عنها أحياناً في إطار من التجارب الذاتية المحدودة، ويبسطون أحياناً من طبيعتها لتصبح وسيلة إلى التّطهّر والسمو والحنين الغائم إلى عالم مثالي؛ فإن منهم من يصنع ذلك، ومنهم من تشحب في شعره تلك العاطفة فتطغى عليها ألوان أخرى من التجارب.

وقد يقال إن «الكآبة» طابع غالب على الشعر الوجداني، وهو قول حق: لكنه لا يصدق على نماذج كثيرة من هذا الشعر، كما تختلف الكآبة فتظل صورة لحالات نفسية عارضة، وتعمق أحياناً وتمتد حتى توشك أن تكون نظرة ثابتة إلى الحياة والكون تدفع الشاعر إلى كثير من التأمل في غاية الحياة وطبيعة الخير والشر والجبر والاختيار.

ومن أدلة هذا التباين عند هؤلاء الشعراء ما نراه من فرق واضح بين طبيعة التجربة والنظرة عند شعراء المهجر بوجه عام والشعراء في الوطن العربي. فالمهجريون - برغم كثرة حديث الدارسين عن أشواقهم وحنينهم ولجوئهم إلى الطبيعة - يجنحون في الأغلب إلى التأمل في ذواتهم وفي طبيعة النفس الإنسانية ووضع الفرد في المجتمع والكون، على حين تقل هذه النظرة «الفكرية» عند الشعراء في الوطن العربي ويطلقون

لوجدانهم العنان فتتحول الأفكار لديهم إلى أحاسيس يصبغها خيالهم بألوان مختلفة من مشاهد الطبيعة وعواطف الحب. ولا أدل على ذلك من أن إيليا «أبو ماضي» في ديوانيه «الجداول» و«الخمائل» لا يعرض لعاطفة الحب إلا في ثلاث مقطوعات قصيرة وقصيدة واحدة، وهي «عروس الجمال.. غرامية.. يا جنتي» و«يا شذاهن».

وقصيدته الطويلة توشك أن تكون حباً صوفياً يتحدث عن «غائبة» لا تحديد لكيانها أو صلتها بالشاعر. ويشيع في القصيدة ذلك الجو الصوفي الغائم والحنين الروحي إلى عوالم قصيّة لا تراها الأبصار وان رأتها الأرواح:

خِلْتُ أني، إذا بعدتُ، سأنساها
- ويطوي الزمان سِفْرَ هواها
وتوهّمتُ أنني سوف ألقى
ألفَ ليلَى، وألف هند سواها
فإذا الحب كالفضاء، وقلبي
طائر في الفضاء ضلّ وتاها
أنا في عالم قصيٍّ سحيق
لا أراها، لكنّ روحي تراها

ثم يختم الشاعر قصيدته بتمجيد الحب معبراً عنه بـ «المحبة» متخذاً منه طريقاً إلى الهدى والإيمان:

قال قوم: إنّ المحبة إثم
وَيْحَ بعض النفوس، ما أغباها!
إن نفساً لم يشرق الحب فيها
هي نفس لم تدرِ ما معناها
أنا بالحب قد وصلت إلى نفسي
- وبالحب قد عرفت الله

وقد نرى في بعض قصائد أخرى إشارات عابرة إلى الحب، إذ يتخذ الشاعر منه وسيلة إلى البرهان على «فكرة» يبنى عليها قصيدته، كالذي نجده في قصيدته

« تعالي »[1]، فهي ليست تصويراً لعواطف حب مشتركة، بل دفاع عن روح الحب أو « المحبة » التي تشيع في الكائنات والطبيعة جميعاً.

أما التأمل فصفة غالبة على بقية الدواوين، ويدور الشاعر فيه حول بعض المعاني الكلية التي قد يُفرد الشاعر لها قصائد بعينها أو تشيع في أبيات منتثرة هنا وهناك في قصائد الدواوين. وأهم هذه المعاني وأبرزها فكرة « الطينية » التي يصور الشاعر من خلالها اعتقاده بأن الإنسان لا يستطيع أن يعلو على وجوده المادي أو تتحرر روحه من « قفص الصلصال » الذي كُتب عليها أن تعيش فيه حياتها الدنيا. وإلى هذا المعنى يردُّ الشاعر ما ينكره من تكالب الناس على الشهوات والمال والجاه، وما ينكره على نفسه من نسيان لوجودها الروحي النقي الأول. ومن ذلك قوله:

علّمتـــــني الحيـــــاة فـي القفـر أنـي
أيمــــا كنـــت، ساكـن فـي الـتراب

وسأبقـى مـا دمـت في قفـص الصلصـال
ـ عبـــدَ المنـــى أسير الرغـــاب

وقوله:

سألتـــني، وقـــد رجعـــت إليهـــا
وعـــلى مفرقي غبـــار السنينــــا
أي شيء وجـــدت في الأرض بعـــدي؟
قلــت: إني وجــدت مــاءً وطينــا!

وقوله:

أيهــا الطـــين، لست أنقـــى وأسمـــى
مـن تـراب تــــدوس أو تتـوسـدْ
سُدْتَ أو لم تَسُـدْ، فمــا أنــت إلا
حيـوان مُـسَـيَّـر مـسـتـعـبـدْ

---

(١) الجداول ص ٣٠.

ومن تلك « الأفكار » الشائعة في الديوانين وحدة الزمان والحياة الممتدة بين الأبناء والأسلاف، المشتركة بين الأحياء ومشاهد الطبيعة. وهي فكرة تتردد أيضاً في أكثر من قصيدة وتنتثر في أبيات متعددة في الديوانين. ومنها قوله من قصيدة بعنوان « ريح الشمال » في ديوانه « الجداول »:

... فجاوبني هاتف في الظلام:
غلطتَ، فما هذه الشمْألُ
ولكنها أنفُس الغابرين
تجوس الديارَ ولا تنزل
فقلت: أينهض من في القبور
وفوقهم الترب والجندل!
أجاب الصدى، ضاحكاً ساخراً:
إلى كم تحار، وكم تسأل!
مِنَ البحر تصعد هذي الغيوث
وتهطل في البحر، إذ تهطل
وفي الجوّ، إن خفيتْ، نسمة
وفي الأرض، إن نضبَ، المنهل
لقد كان في أمس ما قبله
وفي غده يومُك المقبل
عجبت لِباكٍ على أوّلٍ
وفي الآخِرِ النّائِحِ الأوّل!
هُمُ في الشراب الذي نحتسي
وهمْ في الطعام الذي نأكل
وهُمْ في الهواء الذي حولنا
وفي ما نقول وما نفعل

وقوله، من قصيدته الطويلة الطلاسم، في الديوان نفسه، مخاطباً البحر:

تُرسل السُحْبَ فتسقى أرضنا والشجرا
قد أكلناك، وقلنا: قد أكلنا الثمرا

وشربنـــاك ، وقلنـــا : قـــد شربنـــا المطرا
أصَوابٌ مـــا زعمنـــا ، أم ضـــلال؟
لست أدري!

ونلتقي بفكرة «الطين» وامتداد الحياة في الزمن والأحياء والعناصر، عند شاعر آخر من المهجر الجنوبي، هو فوزي معلوف، الذي تدور قصيدته «على بساط الريح» حول معنى كلي واحد، هو حنين الروح إلى الانعتاق من أسرها المادي لتطل لحظات على عالمها الأزلي الأول قبل أن تعود مرة أخرى إلى حياتها الدنيا. ويدين الشاعر الإنسان وما رُكب فيه من غريزة «الطين» فيقول:

ليتـــه عـــاد للـــثرى مثلمـــا جـــاء
ـ نقيّـــاً بنفســه وإهـــابـــه
جـــاء والحسن والرواء رفيقـــاه
ـ وثوب العفـــاف كـــل ثيـــابـــه
وتولّـــــى يقوده الإثم والـــــداء
ـ إلى القـــبر في ربيـــع شبـــابـــه
هو يحيـــا للشر، فـــالشر يحيـــا
أبـــدا حيـــث حـــلّ شؤمُ ركـــابـــه
وهو لا ينفـــــع البسيطـــــة إلا
حـــين يثوى في القـــبر بـــين رحـــابـــه
حـــين يمتصّـــه الـــثرى فيغـــذّى
منـــه مـــا في الأديم من أعشابـــه
يـــا لعمري! كـــل النبـــات الـــذي
فـــي الكون، من زهره إلى لبـــلابـــه
ليس إلا عصـــير أجسامِ مَنْ مـــاتوا
ـ فزانوا الـــثرى بـــأجمل مـــا بـــه
كنـــدَى الفجر سال فـــاشتفّـــه الـــترب
ـ فحـــالـــت وَخْـــلاً لآلى حُبـــابـــه
بخّرتـــه ذُكـــاءُ فـــاسترجعتـــه
صـــافيـــاً لـــلأثير عَيْنُ سحـــابـــه

فهو بين السحاب ثانيةً قطرٌ
ـ نقيٌّ يُحيي الثرى بانسكابه

ونستطيع أن ندرك الفرق بين هذه النزعة الفكرية المتأملة عند الشعراء المهجريين، والنزعة الوجدانية الخيالية الغالبة عند الشعراء في الوطن العربي، إذا قارنا بين مقطوعة لإيليا «أبو ماضي» يعبر فيها عن الفكرة السابقة من خلال حديثه عن سنبلة القمح، وقصيدة في الموضوع نفسه لمحمود حسن اسماعيل، فسنرى كيف أحال أبو ماضي السنبلة إلى برهان على فكرته، أو إلى سبيل للوصول إليها ـ كعادته وعادة أغلب المهجريين في موقفهم من الطبيعة ـ على حين أبقاها محمود حسن اسماعيل جزءاً في لوحة متكاملة الأجزاء من مشاهد الطبيعة في الريف.

يقول أبو ماضي بعنوان «الناسكة» في ديوانه الجداول:

أبصرتُ في الحقل قُبيل المغيبْ
سنبلة في سفح ذاك الكثيب
حانية مطرقة الرأسِ
كأنما تسجد للشمسِ
أو أنها تتلو صلاة المساءْ

فمِلْتُ عن راهبة الحقلِ
وسِرْتُ لا ألوي على ظلي
ألتقط الحَبَّ وأذريهِ
وتارة في النار ألقيه
مستخرجاً منه لجسمي غذاء

قد غابت الشمس وراء القمم
وسكت الطير الذي لم ينمَ
لكنّ ناري لم تزل ترعج
ولم أزل آكل ما تُنضج
يا حبذا النار ونعم الشواء!

وإنني في مرحي والددِ
إذ صاح بي صوت بلا موعد:

مـا الحَـبُّ يـا هـذا، ولا السنبـلُ
مـا تـأكـل النـارُ، ومـا تـأكـل
وإنّمـا أسلافـك الأصفيـاء!
لا بَشَر، لا طـائر مـائـلُ
يـا عجبـا! نُطْـقٌ ولا قـائـلُ؟
من أين جـاء الصوت؟ لا أدري
لكنمـا نـاسكـة الـبـرّ
قـد رفعـت هـامتهـا للعـلاء!

ويقول محمود حسن إسماعيل في مقاطع من قصيدة طويلة بعنوان «سنبلة تغني» في ديوانه الأول «أغاني الكوخ»:

كلّـلَ الفجرُ جبيـنـي
بـالنـدى الغـض الرطيـب
والأصيـل الـبرُّ ألقـى
تـبرَه بـيـن جيوبي
وشعـاع الشمس حيّـا
فـي شـروق وغـروب
لو رأى الرهبـان طهري
وصـلاتي في المغيـب
هجروا الـديـر وخروا
سُجّـدا فوق كثيـبي!
قُـبرّات الحقـل لّمـا
خشيـت لفـح الهجـير
رشفـت ظلّي خيـالا
نغّمتـه في الصفـير
وحبـا العُلّيـق فوقي
عـاشقـاً لـثم شعوري
كـأسه البيضـاء تحكي
حلُمَ الطفـل الغرير

مــــدّهـــــا شوقـــــاً ليحسو
هـــالـــــة الضوء المنـــير

كم ربيـــــع نـــــاعم الآ
صـــال ، طلـــق الغـــدوات!
نمــتُ فيـــه عفّـــة المهـــد
- بحــضـن الـــربـــوات
بـــــين ترتيـــــل السواقي
وزفيـــــف النحــــلات
وترانـــــيم الصبــــايـــا
في سكون الطرقـــــــات
والصــــــدى المشبوب حولي
من أنـــاشيــــد الرعُــــاة
ودنـــا الصيـــف فشابـــت
من لظـــــــاه سَبــــلاتي

وذري عودي ، ولــفَّ المنجــلُ القــاسي حيــاتي
وتحطّمـــتُ فـــأحيـــا النـــاسَ عيشٌ من رفـــاتي
أنـــا في غرسي وحصـــدي وحيـــاتي للتضحيـــات!
مثَلٌ أعـــلى ورمز خـــالـــــد للتضحيـــات!

ونلاحظ أن « أبا ماضي » قد أتخذ من السنبلة مجرد « مدخل » إلى فكرته ، فلم يُفِض في تصويرها ، بل اكتفى بتلك اللمحة الرمزية في المقطوعة الأولى ، ناسباً إلى السنبلة ما ينسبه الوجدانيون إليها وإلى نظرائها من مشاهد الطبيعة وأحيائها كالزنبقة والفراشة ، من صفات الطهر والتقوى ، ثم انتقل فجأة إلى فكرته التي هي في الحقيقة محور المقطوعة. أما محمود حسن إسماعيل ، فإنه - وإن انتهى إلى خاتمة فيها عبرة وفكرة - قد أفاض في حديث السنبلة عن نفسها وأحاطها بكل « عناصر » الصورة الطبيعية الرومانسية كالإشارة إلى أوقات النهار والليل الموحية بالعواطف والملهمة للخيال ، كالفجر والأصيل والشروق والغروب والمغيب ، أو إلى معاني الرقة والوداعة والجمال متمثلة في ألفاظ موحية بها كالندى الغض الرطيب وتبر الأصيل وشعاع الشمس وكأس العليق البيضاء والربيع الناعم الآصال ، وأخرى متصلة بالنغم والموسيقى كصفير

القبرات وترتيل السواقي وزفيف النحل وترانيم الصبايا وأناشيد الرعاة. والعبرة التي انتهى إليها في خاتمة القصيدة إحساس رومانسي مألوف عند الشعراء الوجدانيين الذين يتخذون من بعض مشاهد الطبيعة رموزاً لمشاعرهم. والتضحية في سبيل الآخرين أو في سبيل المعرفة من المعاني التي أكثر الشعراء الحديث عنها حتى قبل الحركة الوجدانية، إذ طالما شبهوا الشاعر بالشمعة التي تضيء للناس وتحترق، والفراشة التي تلقى بنفسها إلى النار سعياً وراء النور!

وقد يُلخّص الفرق بين النظرة الوجدانية المطلقة عند بعض الشعراء، والنظرة التي يمتزج فيها الوجدان بالفكر، والخيال بالتأمل، إذا لاحظنا الفرق بين قصيدة لإيليا «أبو ماضي» بعنوان «إنما الغبطة فكرة»[1]، وقصيدة للشابي بعنوان «فكرة الفنان»[2].

فالشاعر المهجري يفتقد في وجوه الناس ونفوسهم فرحة العيد، يوم العيد، ويصوّر ضيقهم بيومهم وخوفهم من غدهم، ثم يحاول أن يعيد إلى نفوسهم الطمأنينة والفرحة ببراهين عقلية، قد تصح من وجهة النظر النفسية، لكنها تحدّ من انطلاق الخيال عند الشاعر وتخفف من وقدة شعوره. ومع «استشهاد» الشاعر على فكرته بما يراه في مشاهد الطبيعة، تظل الطبيعة مجرد برهان عابر على الفكرة لا يمتزج بها ولا يحيلها إلى إحساس!

أيها الشاكي الليالي، إنما الغبطة فكره
ربّما استوطنت الكوخَ، وما في الكوخ كِسره
وخلَتْ منها القصور العاليات المشمخرّه
تلمس الغصن المُعرَّى، فإذا في الغصن نضره
وإذا رفّت على القفر استوى ماءً وخُضره
وإذا مسّت حصاة صقلتها فهي دُرّه

على حين يمجّد الشابي شأن «الشعور» ويهوّن من أمر الفكر ويمزج بين وجدانه ومشاهد الطبيعة مزجاً ممتداً متعدد الوجوه في لغة فيها حدة الشعور وطلاقته:

---

(١) الخمائل ص ١٧٢.
(٢) أغاني الحياة ص١٩٠

عشْ بـالشعور ، وللشعور ، فـإنمـا
دنيـــاك كون عواطـــف وشعورِ
شِيدت عـلى العطف العميـق ، وإنها
لَتَجِـفُّ لو شيـدت عـلى التفكـير
وتظـلّ جـامـدة الجمـال ، كئيبـة
كـــالهيكـــل المتهـــدم المهجور
لا الحـــب يرقــص فوقهـا متغنيـاً
للنـــاس ، بـــين جـــداول وزهور
كـــلا ، ولا الفن الجميـــل بظـــاهر
في الكون تحت غمـــامـــة من نور
متوحشاً بـــالسحر ينفـــخ نـــايـــه
ـ المشبوب بـــين خمائـــل وغـــدير
أو يلمس العود المقـــدس واصفـــاً
للموت ، لـــلأيـــام ، للـــديجور
مـــا في الحيـــاة من المسرة والأسى
والسحر واللـــــــــذات والتغرير
تلـك الأنـاشيـد الـتي تَهَـبُ الورى
عزمَ الشبـــاب وغبطـــة العصفور
واجعَلْ شعورك في الطبيعة قـائداً
فهو الخبـــير بتيههـــا المسحور
صَحِـبْ الحيـاةَ صغـيرة ، ومشى بهـا
بـــين الجمـــاجم والـــدم المهـــدور
وعــدا بهـــا فوق الشواهــق بـاسماً
متغنيـــــــاً ، من أعصر ودهور
والعقــل ـ رغم مشيبـــه ووقـــارِه
مـــا زال في الأيــام جِــدَّ صغــير!
يمشي فتصرعــه الريــاح ، فينثــني
متوجعـــاً ، كـــالطـــائر المكسور

ويظـــل يسأل نفسه، متفلسفـــاً
متنطساً، في خفــــــة وغرور
عمــا تحجّبــه الكواكــب خلفهــا
من سر هـــذا العـــالم المستور
افتـــح فؤادك للوجود، وخلّـــه
للـــيمّ، لـــلأمواج، للـــديجورِ
للثلـــج تنـــثره الزوابــع، لـــلأسى
للهول، لـــــلآلام، للمقـــــدور
حـــتى تعـــانقــه الحيـــاة ويرتوي
من ثغرهـــا المتـــأجـــج المسجور
فتعيش في الـــدنيـــا بقلـــب زاخر
يقـــظ المشاعر، حـــالم مسحور
في نشوة صوفيـــــة قـــدسيـــة
هي خـــير مـــا في العـــالم المنظور!

وقد فصّلنا القول في بيان هذه الفروق لنؤكد صعوبة «التعميم» في الحديث عن مضمون التجارب الوجدانية ومواقف الشعراء منها، إذ يكاد يكون لكل منهم عالمه الخاص وإن اشتركوا في بعض السمات هنا أو هناك. وقُصارى ما يستطيعه الدارس أن يلمّ أشتات هذه العوالم ويحاول أن يجد وراءها معنى كلياً يصدر عنه هؤلاء الشعراء على اختلاف تجاربهم ومواقفهم.

وقد نستطيع أن نجد ـ على الأقل ـ «حافزاً» مشتركاً بين هؤلاء الشعراء يتجّه بهم إلى تلك التجارب والمواقف. فالحركة الوجدانية ـ كما ذكرنا ـ تعبّر عن مرحلة حضارية بعينها، وتحمل من الخصائص الإيجابية ما يجعلها قادرة على هذا التعبير وصالحة له. ولما كانت تلك المرحلة قد قامت في أساسها على وجود «الفرد» فإن كل ما يحقق هذا الوجود وينميه ويهيّئ له السعادة يصبح مدار التجربة الوجدانية ومنطلق الشاعر في اختيارها وتصويرها؛ ويصبح كل ما يعوق هذا الوجود أو يعدو عليه بغيضاً لدى الشاعر، يقـف منـه موقـف الخصومـة أو العـداء إذا استطـاع، أو موقـف النفور أو الاعتزال إذا عجز عن مواجهته. ومن هنا كان الجانب الإيجابي الذي يُلحّ على حرية الفرد وعواطفه، والجانب الذي اصطلح الدارسون على وصفه بالسلبية، «وجهين لعملة

واحدة » كما يقولون، وكان اعتزال الحياة والناس واللجوء أحياناً إلى الطبيعة « موقفاً » من الحياة والناس، واحتجاجاً على ما يراه الشاعر من سلوك وقيم تخالف قيمه ومُثله العليا، وليس موقفاً سلبياً بالمعنى الذي أراده الدارسون، إلا في بعض حالات يبلغ فيها النفور والاعتزال والانطواء على الذات حدّ المرض عند بعض الشعراء

والحق أن هؤلاء الشعراء يفصحون عن هذا الرفض في قصائدهم التي يلجأون فيها إلى الذات والطبيعة، فيعدّدون ألواناً مما يشهدون من فساد في النفوس والمجتمع وطغيان المادة على أقدار الناس وصلاتهم فيه.

ومنْ هنا نستطيع أن نلتمس في هذه النظرة العامة ذلك « الحافز » المشترك بين هؤلاء الشعراء. فالشاعر الوجداني يعتقد أنه صاحب رسالة تقوم على مثل عليا من الأخلاق والسلوك لا سبيل إلى سعادة المجتمع الإنساني بدونها، وهو مدفوع إلى بلاغ هذه الرسالة بما يحس في وجدانه من وجود روحي يحن إلى عالمه الروحي القديم ويسمو به على شهوات الحياة الدنيا وأطماعها، ويفتح عينيه على ما في حياة الناس حوله من انعدام المحبة والتعاطف، والسعي وراء المال والجاه، وعلى ما في مجتمعه من مآسي الفقر والظلم ومظاهر الدمامة.

وقد عبّر أغلب هؤلاء الشعراء عن إحساسهم بذلك الوجود الروحي، وبالأسباب التي ما زالت تمتد بين وجدانهم والسماء في صور كثيرة، منها قول علي محمود طه في ديوانه الأول « الملاح التائه » من قصيدة بعنوان « ميلاد شاعر »:

هبط الأرض كالشعاع السنيّ
ـ بعصا ساحرٍ وقلب نبيّ
لمحة من أشعة الروح حلّت
ـ في تجاليد هيكلٍ بشريّ
ألهمت أصغريه من عالم الحكمة
ـ والنور كلَّ معنى سريّ

وقول إيليا « أبو ماضي » مشيراً الى الشاعر:

إنـــه روح كريم لَبِس الطـــين المهينـــا
ونـــبيّ بهر الخلـــق، ومـــا أعلن دينـــا
يلمـــح النجم خفيّـــاً، ويرى العطر دفينـــا
ويحس الفرح الأسمـــى جريحـــاً أو طعينـــا

وقوله مرة أخرى متحدثاً باسم الشعراء:

كم خفضنـــا الجنـــاح للجـــاهليّـــا
وعـــذرنـــاهمُ، فمـــا عـــذرونـــا
خبّروهمْ يـــا أيهـــا العـــاقلونـــا

إنمـــــا نحن معشر الشعراء
يتجـــلى سِرُّ النبوة فينـــا!

وقول الشابي، في ديوانه «أغاني الحياة» مشيراً إلى الشاعر:

جهـل النـاس روحـه وأغـانيهـا
ـ فساموا شعوره سوم بخسِ
فهو في مـــذهـــب الحيـــاة نـــبيّ
وهو في شعبـــه مصـــابٌ بمسّ!

وقوله، مشيراً إلى عالمه الروحي الأول:

يـــا إلـــه الوجود، هـــذي جراح
في فؤادي، تشكو إليـــك الـــدواهي
أنـــتَ أنزلتَـــني إلى ظلمـــة الأرضِ
ـ وقـــد كنـــتُ في صبـــاح زاه
كالشعاع الجميل أسبح في الأفْقِ
ـ وأصغـــى إلى خرير الميـــاه
وأ غنّي بـــين الينـــابيـــع للفجر
ـ وأشدو كـــالبلبـــل التيّـــاه
أنـــتَ أوصلْتـــني إلى سُبُـل الـــدنيـا
ـ وهـــذي كثـــيرة الإشتبـــاه!

ومنه قول فوزي معلوف مشيراً إلى الشعراء ، في قصيدته الطويلة « على بساط الريح » :

أنتِ يا روحهم ، من النور ذرّات
ـ أضاءت في الكون ، في عالميْهِ
تصلُ الأرض والسماء بنهر
غمر الحسنُ والهوى ضفّتيه
لستِ من عالم التراب وإنِ كنت
ـ تقمصت بالتراب عليه
أنت من عالم بعيد عن الأرض
ـ يفيض الجلال عن جانبيه

لذلك عانى الشاعر الوجداني ، في تشبثه بمثله العليا وحنينه إلى عالمه الروحي ، أزمة مزدوجة ، يتصل جانب منها بالمجتمع ، ويتصل جانب بوجوده الباطني وما يدور فيه من صراع بين الجسد والروح والشر والخير ، أو بين « الطين » و« النور » كما يعبر الشعراء الوجدانيون . وهو في شغفه بالجمال البشري والطبيعي ونفوره من الدمامة في الأخلاق والسلوك والصلات الاجتماعية وبغضه للفقر والظلم وغلظة الطبع ، لا يصدر عن مفهوم سياسي أو فلسفة اجتماعية ، بل يدرك ما في مجتمعه من متناقضات بوجدان مرهف يجدُ في كل هذه المظاهر « رذائل » خلقية واجتماعية يدينها بمعيار خلقي وإنساني في المحل الأول . وهو إذا خاطب الأغنياء يتجه بحديثه الى ضمائرهم وإلى حسهم الإنساني ، وإذا سخر منهم فإنه يسخر من الطبيعة الشائهة التي تأذن للمال أن يستعبد صاحبها ، ولشهوة السيطرة أن تطمس معالم الرحمة في نفسه ، محاولاً في بعض الأحيان أن يوقظ بصيرة الغني ويردّه إلى الفطرة الإنسانية الطيبة بما يعرض أمامه من صورة للحياة الفطرية الجميلة التي يستوي الفقير والغني في المتعة بها ، أو من صور العجز أمام كثير من مظاهر الحياة والطبيعة التي لا تخضع للجاه والمال . ومثال ذلك ما صنعه ايليا أبو ماضي في قصيدته المعروفة « الطين » ، في ديوانه « الجداول » .

ولعل من أكمل نماذج هذا الموقف الخلقي الذي يدين انحراف النفس البشرية ويقارن بينها وبين نقاء عناصر الطبيعة وبذلِها بلا انتظارِ جزاء ، قوله من قصيدة بعنوان « كتابي » في ديوانه الخمائل ، وقد سألته سائلة عن مذهبه :

أنـــا آدميٌّ كـــان يحسب أنـــه
هو الكائن الأسمى، وشرعته الفُضلى
وأن لـه الـدنيـا الـتي هو بعضهـا
وأن لـه الأخرى إذا صام أو صلّى
أمُنّ عـلى الصادي إذا مـا سقيتُـه
وأُلزمـه شكري، ولست أنـا المولى
وأُزهَى إذا أطعمت جوعانَ لقمة
كأني خلقت الحَبّ في الحقل، والحقلا
تتلمـذت للإنسان في الـدهر حقبـة
فلقّنـــني غيّـــا، وعلّمـــني جهـــلا
نهـانيَ عن قتـل النفوس، وعنـدمـا
رأى غِرّة مـــني تعلّم بي القتــــلا!
وذمّ إليّ الرّق ثمّ استرقّـــــــني
وصوّر ظلمـا، فيـه تمجيـدهُ، عـدلا
وكـاد يُريـني الإثم في كـل مـا رأى
وكـل نظـام غـير مـاسنّ مختـلا
إلى أن رأيت النجم يطلع في الدجى
لذي مقلة حسرى وذي مقلة جذلى
وشاهـدت كـف النهرُ يبـذل مـاءه
فـلا يبتغي شكراً ولا يـدّعي فضـلا
وكيـف يزين الطـلُّ ورداً وعوسجـا
وكيف يروّي العارضُ الوعرَ والسهلا
وكيــف تُغــذّى الأرضُ آلأمَ نبتهـا
وأقبحـه شكـلا كـأحسنـه شكـلا
فـأصبـح رأيي في الحيـاة كرأيهـا
وأصبحتُ، لي دين سوى مذهبي قبلا

وشبيه بهذا ما جاء في هذا المعنى من قصيدة له معروفة، بعنوان «في القفر» من ديوانه «الجداول».

ومنه قول الشابي من قصيدة بعنوان « بقايا الخريف » من ديوانه « أغاني الحياة ».

كرهـت القصور وقُطّانها
وما حولها من صراع عنيف
وكيد الضعف لسعي القويّ
وعصف القويّ بجهد الضعيف
وجاشت بنفسي دموع الحياة
وعَجّت بقلبي رياح الصروف
لقلب الفقير الحطيم الكسير
ودمع الأيامَى السفيح النّزيف
ونوح اليتامى على أمّهات
توارَيْن خلف ظلام الحتوف
فسِرتُ إلى حيث تأوى أغاني الربيع
وتذوي أماني الخريف
وحيث الفضا شاعر حالم
يناجي السهول بوحي طريف[١]

وتختلف الصورة من شاعر إلى شاعر لكن الصور جميعاً تظل مرتبطة بهذا المعنى المشترك الذي يضيق أحياناً فيدين جانبا من جوانب الحياة أو المجتمع، كالذي نجده عند محمود حسن إسماعيل في ديوانه « أغاني الكوخ » إذ يرثي لما يعانيه الفلاح من ضنك وما يلقاه من جحود، أو يتسع فيدين العصر كله، وسلوك الناس جميعاً في ظل الحضارة الحديثة، كما فعل الياس أبو شبكة في « أفاعي الفردوس » وآخرون في قصائد مفردة، كقصيدة ناجي « الحياة » من ديوانه الأول « وراء الغمام ».

وإذا كان هذا هو موقف الشاعر الوجداني من المجتمع فإن له موقفاً مشابهاً مع نفسه، فهو - كما ذكرنا - في صراع دائم بين رغباته ومُثله، وبين طموحه المشروع وما يشهد من وسائل غير مشروعة ينتهجها الناس لتحقيق أطماحهم، وهو يعيش مشدوداً بين عالمين من

---

١) يلاحظ قلق العبارة والقافية في هذه الأبيات، وليس القصد هنا الدراسة الفنية بل بيان مضمون هذا الشعر وموضوعه وموقفه.

المثال والواقع يميل إلى هذا تارة، وإلى ذاك تارة أخرى، مزهوّاً بعصمته إذا استطاع الصمود، معذّباً بالإثم والندم إذا زلّت به القدم، كما في قوله على محمود طه[1].

لقـــد دنّس الجسدُ الآدميّ حيـاةً حرصتَ عـلى طهرهـا
بكـى الفن فيـك عـلى شاعر تسائلـه الروح عن ثـأرهـا
نزلـتَ بهـا وهْدَة، كم خبـا شعـاعٌ وغُيّـب في قـبرهـا
رفعـت تماثيلـك الرائعـات وحطّمتهن عـلى صخرهـا
فدَعْ زهرة الأرض يا ابن السماء فـأنـت المبرأ من شرّهـا
مِراحُك في السُّحُب العاليات وفوق المنوّر من زُهرهـا
فمُدَّ جنـاحيـك فوق الحيـاة وأطلقْ نشيـدك في فجرهـا

وكما في قول الياس «أبو شبكة»[2]:

ربّـاهُ، عفوَك! إنـي كـافر جـانِ
جوّعـت نفسي وأشبعـت الهوى الفـاني
تبعـت في النـاس أهواءً محرّمـة
وقلـت للنـاس قولا عنـه تنهـاني
ولم أُفـق من جنون القلـب في سُبُـلي
إلا وقـد محـت الأهواء إيمـاني

رباه عفوك إني كافر جان!

وطّـأتِ لي كنَـفَ الـدنيـا، فقلتُ: قفي
يـا نفس في منهـل اللـذات وارتشفي
ومـال مـذهـبُ طبعي عن سجيّتـه
حـتى تقلـب في بُطـل وفي صلـف
وغـاب عنّيَ أني عشبـة نبتـت
عـلى جوانـبِ إبريـقٍ من الخزف!

---

(١) علي محمود طه: الأعمال الكاملة ص٤٨.
(٢) أفاعي الفردوس ص١٠٩.

فإذا استعصم وأصمّ أذنيه عن نداء المتعة العارضة المبذولة قال[1]:

قلـــــت: حسبي من الربيـــــع شذاه
ولعيـــــــنيَّ زهرُه اللمّـــــاحُ
نحن طـــير الخيـــال، والحسن روض
كلنـــا فيـــه بلبـــل صـــدّاح
فنيَـــــتْ في هواه منـــا قلوب
وأصـــابـــت خلودَهـــا الأرواح

وإذا رأى أن الناس قد استحالوا إلى ذئاب يعتنقون اللؤم ويختلسون الحق اعتصم بذكرياته وأخلاقه وتعالى عن الانسياق إلى ما هم فيه من ضلال:

لي مهجـــة كـــدموع الفجر صـــافيـــة
نقـــاوتي والتُّقـــى، أمٌّ لهـــا وأبُ
فكيـــف أختلس الحـــق الـــذي اختلسوا
وكيـــف أذأب عن لؤم كمـــا ذئبوا!
لي ذكريـــات كـــأخـــلاقي تؤدبـــني
فـــلا يخـــالجـــني روع ولا كـــذب[2]!

وإذا شهد استمتاع الناس بشهواتهم وبما تتيح الحياة الحديثة من ملذات هفا إلى أن يشركهم في لهوهم ومتعتهم، لكن «قلبه» أو وجدانه التقيّ ومثله الخلقية تصده عما يرغب، ويدور بينه وبين قلبه حوار نلمس من ورائه أن الشاعر غير مقتنع بما يريد أن يسلك من سبيل:

... لِمَ لا أثور اليوم ثورتهم
لم لا أجرّب مـــا يحبونـــا؟
لم لا أصيـــــح اليوم صيحتهم
لم لا أضـــج كمـــا يضجونـــا!

---

(١) علي محمود طه... الأعمال الكاملة ص ٤٨.
(٢) أفاعي الفروس ص ٦٣

لِمَ لا تــذوق كؤوسهم شفــتي؟
إن الحجي سُمٌّـى وتــدمـيري!
في ذمـة الشيطـان فلسفـتي
ورزانـتي ووقـار تفكـيري!
يـا قلبُ ضقت، وهـا هنـا سعـة
ومجـالُ مصفود بـأغـلال
أتقول: أعمـار مُضيَّعـة؟
مـاذا صنعـت بعمرك الغـالي!(١)

وتنتهي التجربة عند الشاعر بأن يتكشف ما كان يظنه لهواً عن مأساة إنسانية تمثل في وجدان الشاعر ظلم المجتمع للفرد وقسوة الحياة المادية على الروح:

أفـديـكِ بـاكيـةً وجـازعـة
قـد لفّهـا في ثوبـه الغسقُ
ودّعتُهـا شمساً مودعـة
ذهبـت، وعنـدي الجرح والشفـق!

«لذلك تبدو عاطفة الحب» عند هؤلاء الوجدانيين وكأنها تجربة روحية ترتبط بمعاني الطهارة والعفة والصمود أمام الشهوات، ويسمو الشاعر فيها بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام... والأوهام، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافزاً لوجدانه ليرقى إلى ما يستطيع من رحاب الروح والفن» ومن هنا كان وجود المرأة - عند من ينحون هذا المنحى من الشعراء - وجوداً مطلقاً غائماً لا يحده في الأغلب اسم أو زمان أو مكان، يتحدث الشاعر عنه في كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول، أو يخاطبه أحياناً كما يخاطب مثالا سامياً، خالصاً من أدران الحياة وأطماعها. والشاعر في تطلعه إلى هذا المثال يأمل الخلاص مما يجد من معاناة الحياة ومخالطة الناس أو التحرر من الصراع المحتدم في وجدانه بين الرغبة والطهارة، أو الواقع والمثال. فالحب عند الشاعر الوجداني كاليد الرحيمة التي يرجو الشاعر أن تمتد إليه لتنتشله من وهدة الحياة وآثامها، لكن انتظاره للمسةِ تلك اليد الرحيمة كثيراً ما يطول لأنه ملتصق برغائب

---

(١) وراء الغمام ص٤٨.

الحياة توّاق إليها، يريدها ويرفضها في آن، وتجربة الخلاص تعني «الانسلاخ» الأليم من إلف الواقع إلى جِدّة المثال، ومن نوازع الجسد إلى أشواق الروح. فتجربة الحب عند الشاعر الوجداني تقوم في أساسها على الصراع والمعاناة، ويبدو الشاعر فيها وكأنه يخلق لنفسه أسباب الفشل ليظل الألم غذاء دائماً لوجدانه وموهبته. وقد عبر شوقي عن تمجيد الألم الرومانسي في مسرحيته الرومانسية «مجنون ليلى» على لسان الأموي «شيطان قيس»، مخاطباً قيس وهو يحتضر على قبر ليلى، فقال:

تفــرَّدتَ بـــــــالألـم العبقــريّ
وأنبـــــغ مـا في الحيـــــاة الألم!

وعبر عمر أبو ريشة بعد ذلك عن هذا المعنى أيضاً، فقال:

حسنـــاء، لا تتــلاعـــبي بشعـــائري
حسبي من الينبوع جرعـــة عـــابر!
أنـــا فيـض آلام ووحي ضـلالـة
وسراب أحـــلام وقـــبر ضمائر!
أقتـــات بـــالجرح السخيّ، وأشتهي
لو قبَّلـتْ شفتـاي مـديـةَ نـاحر!

ويمزج هؤلاء الشعراء بين الحب وأحوال النفس، فتبدو صورته هادئة شجية حيناً، أو حادة صاخبة حيناً آخر، حسب طبيعة التجربة ومزاج الشاعر واتجاهه الفني. والشاعر المهجري يميل بوجه عام إلى الهدوء والتأمل وربط الحب بأحوال النفس والطبيعة وبخاصة في شجنها الرقيق ولحظاتها ذات الهدوء العميق، ومما يمثل هذه النزعة قول رشيد أيوب[1]:

أنـــا في سبيـــل الحـــب أهوى العـــين في عـــبراتهـــا
والطـــير إن نـــاحـــت عـــلى الأغصـــان في غـــدواتهـــا
والريـــح، يحيـــا العـــاشق المشتـــاق من نفحـــاتهـــا.

(١) أغاني الدرويش ص٥٣.

والليـل أصغـى فيـه لـلأفـلاك في رنـاتـهـا
أنـا أعشق النفس الـتي تلتـذ في حسراتـهـا

ويعبر شاعر آخر عن هذا « التسامي » الذي أشرنا اليه ، وعن تلك الآفاق الروحية التي يرقى إليها وجدان المحب فيقول[1] :

أحبك من قلبي الـذي أنـت ملؤه
ومن كـل إحساس بنفسيَ ذائـبِ
فؤادي الـذي فتّحـتِ فيـه مشاعراً
من الحب والإحساس شتى المذاهب
سموتِ بـه حـتى تكشف دونـه
عوالم أخرى تـائهـات الجوانـب
عوالم لا تبـدو لقلـب منقّـب
بلا ذلك القلبِ الرفيق المصاحب!
بها كـل لـذات الحيـاة ، ودونها
لذائـذ أخرى كـاذبات العواقب!
هنـالـك نسمو بـالحيـاة فـترتقي
إلى كنـف بـين السموات ضـارب
هنـالـك نحيـا والأمـانيُّ حولنـا
تغرّد ألحـان المنـى والرغـائـب

ويتميز الشابي من بين هؤلاء الشعراء جميعاً بوجدانه المشبوب الذي تنصهر فيه عاطفة الحب فتمتزج بعناصر من الطبيعة والمجتمع والنفس والموت تلخص موقف الشاعر « الرومانسي » الذي تدنو به رهافة إحساسه إلى حدّ المرض ، أو « العاطفية » المسرفة على الأقل . وهو يخلع على الحب أجواء من القداسة تقرب من طقوس الدين والعبادة ، مطلقاً وجدانه على سجيته كاشفاً أعماق نفسه بألفاظ وعبارات رومانسية محشودة متتابعة . ومن ذلك قوله من قصيدته الطويلة « صلوات في هيكل الحب »[2] :

---

(١) سيد قطب - الشاطىء المجهول ص١٢٢ .
(٢) أغاني الحياة ص١٨٥ .

يـا ابنـة النور . إنـني أنـا وحـدي
من رأى فيـــك روعـــة المعبودِ!
فـدعيـني أعيش في ظلـك العـذب
- وفي قرب حسنـــــــك المشهود
عيشةً للجمـــال والفن والإلهـــام
- والطهر والســــنى والسجود
عيشة النـاسك البتول يـنـاجي الربَّ
- في نشوة الـــذهول الشديـــد
وامنحيـــني السلام والفرح الروحيّ
- يـــا ضوء فجري المنشود
وارحميـني ، فقـد تهـدمـت في كون
- من اليـــأس والظـــلام مشيـــد
في شعـــاب الزمـــان والموت أمشي
تحت عـــبء الحيـــاة جمَّ القيود
وأُمـــاشي الورى ونفسيَ كـــالقـــبر
- وقلـــبي كعـــالم المهـــدود
ظلمـــة مـــا لهـــا ختـــام ، وهول
شائـــع في سكونهـــا الممـــدود
وإذا مـــا استخفَّني عبث النـاس
- تبسّمـــــــتُ في أسى وجمود
بسمـــةً مُرة ، كـــأنيَ أستـــلُّ
- من الشوك ذابـــــلاتِ الورود!

ويقترب الهمشري من طبيعة الشابي في موقفه من الحب ومزجه بالنفس والطبيعة، وفي إحساسه العاطفي الحاد، ويُفضي تشابه موقفيهما إلى كثير من وجوه الشبه بين معجميهما وصورهما الشعرية، ومن ذلك قوله(١) :

---

(١) ديوان الهمشري ص١١٦ .

أنت كل الحياة، أنت كياني
أنت روحي أبصرتها في سباتي
أنت وحيي مجسّداً، أنت لحني
يا سماء على سماء حياتي
أنت أغريتني بأن ألقاكِ
خلف سور الحياة... فوق رباكِ
غير أني بحثت عنك طويلا
وأخيراً نعست تحت ذراك
أيقظيني من الذهول وغنّي
يا ملاكي على طلول حياتي
أرشديني إلى الضياء، وإلا
فاتركيني أهوي إلى ظلماتي!
وعلى عالمي الشتائيّ فيضي
نورَ دفءٍ يُفني ظلامي الحالكْ
وارفعيني كمعبدٍ قُدسيّ
تتهادى به طيوف جمالك

ويعبر إبراهيم ناجي أيضاً عن ذلك الطموح الروحي الذي يُذكيه الحب في نفس الشاعر فيقول[1]:

لست أنساك وقد أغريتني
بالذرى الشمّ فأدمنتُ الطموحْ
أنت روحي في سمائي، وأنا
لك أعلو، فكأني محض روح
يا لها من قممٍ كنا بها
نتلاقى وبسرّينا نبوح
نستشف الغيب من أبراجها
ونرى الناس ظلالا في السفوح!

(١) ليالي القاهرة ص٤٨.

ويقول مرة أخرى[1]:

... وعنـدك كـل مـا أحيـا — وشدّد عزمـة الواهي
حنـانـك نضرة الـدنيـا — وقربـك نعمـة الله!
سنـاك صـلاة أحـلامي — وهـذا الركن محرابي
بـه ألقيـت آلامي — وفيـه طرحـت أوصـابي
هوىً كـالسحر صيّرني — أرى بقريحـة الشُّهُـبِ
وطـهّرنـي وبـصّرنـي — ومزّق مغلـق الحجـب!
سموتُ، كـأنمـا أمضي — الى ربٍّ ينـاديـنـي
فـلا قلـبي من الأرض — ولا جسدي من الطـين!
سموت ودقّ إحساسي — وجُـزت عـوالـم البشـر
نسِيـت صغـائر النـاس — غفرت إساءة القـدر!

ويقول أيضاً[2]:

وأنـا الطـائر الـذي تصطـبي نفسي السموات والـذرى الشمّـاءُ
راشني صـائـد رمـاني فـأصماني وولّى الجاني وعـاش الـداء
مرحبـا بالهوى الكبـير، فإن يبْقَ وإن تسلمى يطِبْ لي البقاء
فهو القمـة الـتي تهزم الموت، ولا يرقـى إليهـا الفنـاء

على أن ناجي - برغم ما عرف عنه من إلحاح على عاطفة الحب حتى لتستغرق معظم شعره - يحصر نفسه - في أغلب الأحيان - داخل نطاق التجربة الذاتية الفردية ويعبر عنها تعبيراً مباشراً تعجز معه عن الإيحاء بمستويات نفسية أخرى، إلا من خلال ومضات تعبيرية نادرة منثورة في أبيات ومتطوعات، مما سنفصل القول فيه عند دراستنا الفنية لشعره.

* * *

وفي الطرف المقابل لهذا الخشوع والتقديس المسرف يعبر بعض هؤلاء الشعراء عن خيبة أملهم في مثلهم التي صاغها وجدانهم المرهف ووشّاها بالخيال والأحلام والأوهام،

(1) وراء الغمام ص١٤٨.
(2) ليالي القاهرة ص١٢٢.

فيصورون المرأة مخلوقاً طائشاً نزقاً، قليلة الوفاء كثيرة التقلب والخيانة؛ وكأنها في كلتا الحالتين معادل للحياة عند الشاعر، فيما تمنحه للمرء من ساعات الصفاء والإقبال، وفيما يجد فيها من شقاء وإدبار وتحوّل مفاجىء في المصير، ومن هؤلاء الشعراء من يعبر تعبيراً عاطفياً مسرفاً عن خيبة أمله فيصبح شعره كأنه صرخات حيوان جريح، ومنهم من يغلف آلامه بنسيج رقيق من صور مهومة وألفاظ موحية وجو ضبابي يمتزج فيه الحلم بمجالي الطبيعة وخفايا الوجدان. ومن أبرز الشعراء في هذا الاتجاه محمود حسن إسماعيل الذي عُرف في شعره عامة بهذا الأسلوب الذي يقترب فيه من الرمز. ومن نماذجه قوله[١]:

كنا جناحين لطير السماء ... يهفو كما نخفقْ
إذا أمرْنا الأفقَ رقّ الهواء ... وعرَّجَ الزورق
وإن نزلنا العشب زقّ الغناء ... من قلبه المغلق
لكنه فرّق ... وأصبحتِ أنثى ككل النساء!

جبارة كانت تسوق النشيدْ ... سحراً لأوتاري
وتصطلي أحلامُها ما تريد ... من شهوة النار
أخفت عن الدنيا هواها العتيد ... من خشية العار!
وباعت الحب لثارٍ جديد ... لو أنه دارِ
ما أحرقت ناري، لباعها، وارتدَّ، بيْعَ العبيد!

والإثم خفاش تحبّ الظلامْ ... طيورُ أسراره
يقال عارٌ، إن أدار الأنامْ ... كأساً بأخباره
وإن غفا السمعُ تمطّى ونام ... في طهرِ أوزاره
قُلْ لرداء العرس: أرخِ اللثام ... وانظر إلى عاره
وزهر أبكاره ... يبكي على العطر بتلك الرّمام!

أما أبو شبكة فلا يحاول أن يتلطف بالمعنى المهوم واللفظ المجنح، بل يعبر تعبيراً صريحاً حاداً جارحاً بأسلوبه الحسي المعروف عن رأيه في المرأة فيقول من قصيدة بعنوان «شمشون»[٢]:

---

(١) أين المفر ص١٣.
(٢) أفاعي الفردوس ص٣٣.

مَلّقيـــه بحسنـــك المـــأجورِ

واد فعيــه لـــلانتقــام الكبــيرِ

إن في الحسن ، يــا دليلــة ، أفعــى

كم سمعنـــا فحيحهـــا في سرير

أسكرت خدعةُ الجمال هِرَقْلاً

قبــل شمشون ، بــالهوى الشرير.

والبصير البصير يُخدَع بالحسن

ـ وينقــاد ، كــالضرير الضرير

ملّقيــه فــالليــل سكران واهٍ

يتلوّى في خِــــــدره المسحور

ونسور الكهوف أوهنهـا الحــب

ـ فهـانـت لـديـه كـالشحرور

وعنـا الليـث للبوءة كـالظـبي

ـ فمــا فيــه شهوة للزئــير

ملّقيــه ففي أشعــة عينيــك

ـ صبــاح الهوى وليــل القبور

وعـــلى ثغرك الجميـــل ثمار

حجبـت شهوة الردى في العصـير

وقد يقودهم هذا الصراع بين أهواء الجسد ومطامح الروح إلى أساليب أخرى غير التعبير المباشر عن العاطفة ، منها ما نراه عند بعضهم من تصوير لحيرة الإنسان بين الخير والشر وتساؤله عن الثواب والعقاب تساؤلا يتخذ في بعض الأحيان صورة الجدل العقلي البعيد عن طبيعة الشعر ، إلا من ومضة هنا أو هناك يفلح الشاعر فيها في المزج بين الفكرة والشعور في تعبير شعري موفق أو طريف أو أخاذ . ذلك لأنهم ـ وهم شعراء وجدانيون في المقام الأول ـ لا يحسنون « الفلسفة » ، ويدركون الأمور ـ في الأغلب ـ من خلال وجدانهم ، فإذا بعدوا عن هذا الوجدان اختلطت عليهم الأمور ووقفوا موقفاً وسطاً لا يبلغ حد الفلسفة ولا يرقى إلى مستوى الشعر . ومن خير النماذج هذا الاتجاه قصيدة طويلة لعلي محمود طه أسماها « الله والشاعر »(١) . وقد بدأها بداية فنية موفقة إذ

(١) الملاح التائه ـ الأعمال الكاملة ص٨٧ .

بث في مقاطعها الأولى ما يشبه الحركة « الدرامية » مزاوجاً بين عالمه الداخلي والخارجي وهو يهيم على وجهه في جنح الليل، وعناصر الطبيعة حوله، من ظلام وبرق ورعد وبرد:

لا تفزعي يـــا أرض، لا تفرقي
من شبـح تحت الـدجـى عـابرِ
مـا هـو الا آدمـيٌّ شقـي
سَمَّوه بـين النـَّـاس بـالشاعر!
حنـــانــك الآن، فــلا تنكري
سبيلـــه في ليلـــك العــابسِ
ولا تُضَليـه، ولا تنفــري
من ذلـــك المستصرخ البـائس!

مُدِّي لعينيـه الرحاب الفساحْ | ورقرقي الأضواء في جفنــــهِ
وأمسكي يا أرض عصف الرياح | والراعـد المَنصبَّ في أذنـه
في وقفة الذاهل ألقى عصاه | مُولِّيَ الجبهـة شطر الفضــاء
كأنما يرقي الدجى ناظراه | ليستشفَّـا مـا وراء السماء!
يسقـط ضوء الـبرق في لمحـهِ | عـلى جبـينٍ بـارد شاحـبِ
ويستثــير الـبرد في لفحـــه | نـارا تلظّى من فم نـاضب

لكن الشاعر بعد هذه المقاطع الوجدانية الأولى ينتهي إلى جدل ذهني منظوم:

تمرّدت روحي عـلى هيكـلي | وهيكـلُ الجسم كمـا تعـلمُ!
ذاك الضعيـف الرأي لم يفعلِ | إلا بمـا يوحي إليـه الـدم

تقول روحي إنهـا ملهمــه
فهي لمـا قـدَّرْتَـه متّبعـه[1]
مقُودة في سيرهـا مرغمــه
وإن تراءت حـرَّةً طيِّعــه

---

(١) يخاطب الشاعر ربه، وكان قد بدأ معتذراً بقوله:

خنـــانـك اللهم لا تغضــب | أنـت الجميـل الصفح جم الحنـان
مـا كنـت في شكواي بـالمذنـب | ومنــك يـا ربّ أخـذت الأمـان

قيَّدتَها بالجسم في عالمٍ
تضجُّ بالشهوة فيه الجسومْ
كلاهما في جبسه الآثم
لم يصحُ من سكراه وهو الملوم
كلاهما لم يعدُ تصويَره
ما كان إلا مثلما كُوِّنا
كم حاولا بالأمس تغييره
فاستكبر الطبع وما أذعنا

وشبيه بهذا ما صنعه إيليا أبو ماضي في قصيدته الطويلة الطلاسم، إذ يعبر عن هذا الصراع تعبيراً نثرياً مباشراً ليس فيه عمق الفكر ولا إيحاء الشعر:

إنني أشهد في نفسي صراعاً وعِراكا
وأرى ذاتيَ شيطاناً، وأحياناً ملاكا
هل أنا شخصان، يأبى ذاك معْ هذا اشتراكا
أم تراني واهماً فيما أراهُ؟
لست أدري!

بينما قلبيَ يحكي في الضحى إحدى الخمائلْ
فيه أزهار وأطيار تغنّي، وجداول
أقبل العصر فأمسى موحشاً كالقفر قاحل
كيف صار القلب روضاً، ثم قفرا؟
لست أدري!

وإذا كان الشاعر الوجداني ينزع الى حرية الذات من أغلال الغريزة وقيود المجتمع فإن للحرية عنده جانبين: ذاتي يتصل بوضعه في المجتمع، وقومي يرتبط بقضايا وطنه وشعبه.

وشعر هؤلاء الشعراء عن الحرية الذاتية قلّ أن يتخذ صورة إيجابية ترسم معالم الحرية التي ينشدونها، لكنهم بدلا من ذلك يتحدثون عن إحساسهم بفقد الحرية ويعبرون عن ضيقهم بوطأة المجتمع وتطلعهم إلى الانطلاق من قيود التقاليد الصارمة، ما داموا

قد وضعوا لأنفسهم تلك المعايير الخلقية والروحية التي تعصم انطلاقهم وحريتهم مما يدنس الروح أو يطمس الوجدان. وهم يحسون بتميزهم وبما تهيئه لهم مواهبهم من تفرد ويشعرون بأنهم مغبونون لم يبلغوا من المكانة ولم ينالوا من الاعتراف ما هم جديرون به، فالحياة لا تنصف أمثالهم من الموهوبين بل تغدق عطاءها على من يجيدون «الختل والزيف».

إنها للمجون والختل والزيف
ـ وليست للشاعر الموهوب(١)!

وهم يدركون أن مواهبهم هي حريتهم وأغلالهم معاً، فهي تغذو طموحهم إلى عوالم المثل وهي في الوقت نفسه تعوق انطلاقهم إليها بما تثير في وجدانهم من تمزق بين هذه العوامل ودنيا الناس:

ألقيتني بين شِباك العذابْ وقلت لي: غنِّ!
وكل ما يُشجي حنينَ الرَّباب ضيَّعتَه منّي
هذا جناحي صارخ لا يُجاب في ظلمة السجن
أوّاه يا فنّي!
لو لم أعِشْ كالناس فوق التراب!

رماني الرِّق بدنيا زوالْ مغلولةِ الجنبِ
وقال: حوِّم في سفوح الجبال واهبط على العشب
واضرب جناحيك بأفق المحال واسأل عن الغيب
وها أنا... لا شيء إلا ضلال سارٍ مع الركب
أوّاه يا ربّي!
لو لم أكن عبداً لهذا الخيال(٢)!

وهم في تطلعهم إلى الحرية يفرّون من أنفسهم ومجتمعهم إلى الطبيعة ويجدون في صفائها وجمالها ورحابتها ما يفتقدونه في حياتهم الباطنية الحافلة بالصراع وفي حياتهم

---

(١) علي محمود طه ـ الأعمال الكاملة ص٤٠.
(٢) محمود حسن اسماعيل ـ أين المفر ص٦.

الاجتماعية المليئة بالتناقض، ويتخذون من بعض مشاهدها وأحيائها رموزاً لمعاني الحرية الشاعرية والانطلاق البريء. فالفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق في رحاب من الجمال يهدي من الفطرة ووحي من السماء.

على أنهم يختلفون في هذه النزعة، فيكتفي بعضهم بالإشارة العابرة إلى ما رُكّب في تلك الكائنات من هيام بالجمال والحرية، ويلحُ آخرون على هذه الدلالات فيرسمون لها صوراً مركبة يمتزج فيها الرمز بما يحوطه من مظاهر الطبيعة حتى ينتهوا إلى «لوحة» متكاملة الأجزاء والدلالة. وهؤلاء هم أقرب شعراء الوجدان إلى «الرومانسية» في تصورها للطبيعة وتعبيرها عنها بالألفاظ الموحية واللفتات الخيالية التي لا يكبحها «الاتزان» وحكمة «العقل».

وهكذا يخاطب محمود حسن إسماعيل الفراشة مسمياً إياها راهبة الضحىَ »[1]:

تعـــاليْ نطر في سماء الخيـــال ... ونهـــفُ بجنتـــه النـــائيـــهْ
بعيداً عن الكون، حيث المنى ... ترفّ بـــأظـــلالـــه هـــانيـــه
وحيـــث الشذى من أزاهـــيره ... أفـــاويّـــح من حـــلُم طـــافيـــه
ونـــبر الصـــدى من مطـــاريبـــه ... طيوف عـــلى أيكـــة شاديـــه
هنـــالـــك لا أدمـــع ثرة ... تهـــاوَى، ولا مهجـــة شاكيـــه
ولا عـــالم بـــالأذى صـــاخـــب ... ودنيـــا بـــأشبـــاحهـــا زاريـــه
ولا زهرة تنتشي في الصبـــاح ... بكأس الندى الحلوة الصافيه
ويـــأتي المساء بـــأنوائـــه ... فتُسقَـــى أعـــاصيره السافيـــه
ربيـــعٌ حيـــاةُ الهوى كلهـــا ... بـــأفيـــائهـــا البّرة الساجيـــه
فهيّـــا نهلّـــل في ظلهـــا ... فنطفـــو بغدرانها الجـــاريـــه
ونسبـــح في جوهـــا كـــالخيـــال ... يرفرف في مهجـــة غـــافيـــه
وننسى الـــدنـــا وأهـــاويلهـــا ... وآلامهـــا المرة العـــاتيـــه

ويخاطبها الهمشري بقوله[2]:

---

(١) أغاني الكوخ ص٢١١.

(٢) الديوان س١٧٦.

يــــا طـــــائراً لا يكـــــفُّ   هـــــل أنـــــت نجم يرفُّ!
أم أنــــت خطفـــــة نور   أم أنـــت قلـــب يخـــف؟
تطــير نَــدْبـــا طروبـــاً   فــوق الــزهــور تــــدف
قـــد كـــان ريش جنـــاحي   مـــن عسجــيــــد يستشـف
وكنـــتُ بـــالـــدهر دومـــا   مستهزئـــيــــاً أستخـــــف
حـــتى لقيـــت شديـــداً   مـــن الليــــالي يشـف

ويخاطب محمود الخفيف « فراش الربيع » فيقول[1] :

يا طروباً ، ليس يدري ما الشجن   ويـــك يـــا هـــيمان ويـــكْ!
رَفَّ في مرآك مطويُّ الزمن   فحنَـــــتْ روحي عليــــك
مـــا لقلـــبي ، بـــين شجو وسكن   خـــافقـــاً يهفو إليــــك!
ويـــح لـــلإنسان! مـــا أجدرهُ   بهيـــام مثـــل هـــذا ومراحْ
عمره المكـــدود مـــا أقصره   خفقـــات من مساء وصبـــاح!

أما البلبل فان الشعراء يتخذون من غنائه دليلا على سعادته بما هو فيه من حرية ، وهو ، إذا كف عن الغناء ، لا بد أن يكون في قبضة أسر أو غم أو فقد . وما أكثر ما شبّه الشعراء قول الشعر بغناء الأطيار ، وشبهوا الشاعر الذي كفّ عن قول الشعر بالبلبل الحبيس أو الثاكل ، ويعبّر عمر أبو ريشة عن تلك المعاني والرموز في مقطوعة بعنوان « بلبل »[2] ، قدّم لها بقولٍ منقول عن الجاحظ « البلبل لا ينسلُ في قفص » ، منها قوله :

ألفيتُـــــه ينـــثر ألحـــانـــه   كـــأنمـــا ينـــثر من كبْـــدِهِ
وإلْفُـــه المشفـــق ظـــلٌّ لـــه   باقٍ ، كما كـــان ، عـــلى عهده
مُـــدَلّـــه اللّفْتـــات مستوحش   طـــاوٍ جنـــاحيـــه عـــلى وجـْده
كـــم أطبقـــت منقـــارَه غصـــة   فمـــــدَّ ينقر في قيـــــــده!
أسقمـــــه العيش ، عـــلى وفره   لـــــمـــا رآه ليس من كَــــــدِّه
وأين مخضـــلّ الجنـــى حولـــه   من زنبـــق الروض ومن ورده!
طوى المنـــى نوحـــاً ، ولكنمـــا   لم يُغنــــه النوح ولم يُجْـــــده

(١) الرسالة ١٦ مايو ١٩٣٨ .
(٢) الأعمال الكاملة ص١٤٤ .

فعافَ دنياه، ولم يتخذ عشا، ولم يحمل سوى زهده
كأنه من طول ما مضّه من عبث الدهر ومن كيده
أبي عليه الكِبْر أن يُورِث الأفراخ ذلَّ القيد من بعده!

وقد اتخذ شوقي في موقف رومانسي في مسرحيته «مصرع كليوباترا» من «الزنبقة» رمزاً لأسر الروح التي لا تزدهر إلا في رحاب النور والجمال، فقال على لسان كليوباترا قبيل انتحارها(١):

زنبقة في الآنيه ضحية الأنانيه
جنت عليها، غربةَ الأسر الأكفُّ الجانيه
وبُدّلت من سعة الربوة ضيقَ الباطيه
يسقونها من جرة بعد العيون الجاريه
يا جارتا شأنك لا يشبه إلا شانيه
وكلُّنا ذابلة عمّا قليل ذاويه!

أما أبو ماضي فقد نظم قصيدة طويلة بعنوان «السجينة» صاغها في قالب قصصي وتحدث فيها عن زنبقة قُطفت وحُملت من مهدها في أحضان الطبيعة إلى سجن الإناء والجدران، يقول في أبياتها الأولى:

لعمرك ما حزني لمال فقدته
ولا خان عهدي في الحياة حبيبُ
ولكنني أبكي وأندب زهرة
جناها ولَوُع بالزهور لعوب
رآها يحلّ الفجرُ عقد جفونها
ويُلقي عليها تبرَه فيذوب
وينفض عن أعطافها النور لؤلؤاً
من الطلّ، ما ضمّت عليه جيوب

(١) مصرع كيلوباترا ص٩٢.

فعـالجهـا حـتى استوت في يمينـه
وعــاد إلى مغنـاه وهـو طـروب
وشاء فـأمست في الإنـاء سجينـة
لتشبـع منهـا أعــين وقلوب
ثوت بـين جدران كقلب مُضيمها
تَلَمَّسُ فيهـا منفـذاً فتخِيب
فليست تُحيّي الشمس عنـد شروقهـا
وليست تحيي الشمس حـين تغيـب
ومن عُصبت عيناه فالوقت كله
لـديـه ، وإن لاح الصبـاح ، غروب!

على أن إقبال هؤلاء الشعراء على الطبيعة ، وإن بدا في أغلبه تطلعاً إلى الحرية الذاتية واحتجاجاً على المجتمع والحياة ، يعود في جانب منه إلى ما عُرف به هؤلاء الشعراء من عشق للجمال في جميع مظاهره . ويتلوّن جمال الطبيعة عندهم حسب مزاج الشاعر وأحواله النفسية حتى توشك عناصر الطبيعة أن تفقد لديهم وجودها الواقعي فيصبح المشهد الواحد في قصيدةٍ غيره في قصيدة أخرى ، سواء في مظهره الخارجي أو دلالته النفسية والعاطفية ، بل قد يتغيّر هذا المشهد فى القصيدة الواحدة من مقطوعة إلى أخرى ، وقلَّ أن نجد لديهم تصويراً لجمال الطبيعة خالصاً لذلك الجمال وحده ، بل لا بد أن تتسلل إليه ـ بطريقة أو بأخرى ـ حالات الشاعر وتذبذبه بين الفرحة والكآبة والأمل واليأس .

وتبدو « الكآبة » عند بعض هؤلاء الشعراء « مزاجاً » فطرياً ليس له سبب معلوم ، وإن ربط الشاعر أحياناً بينه وبين أحوال المجتمع والحياة . وقد عبر الشابي عن هذا اللون الخاص من الكآبة الدائمة الفريدة فقال :

كـآبـة النـاس شعلـة ، ومـتى ... مرّت ليـال خَبَـت مـع الأمَـدِ
أمـا اكتئـابي فلوعـة سكنـت ... روحي ، وتبقـى بهـا إلى الأبـد!

لذا يقبل الشاعر على الطبيعة وقد وطن نفسه على الاستمتاع بما فيها من صفاء وجمال فإذا بتلك الكآبة الدائمة تنبثق من وجدانه في اللحظة التالية فتُحيل ما كان يفترض أنه مصدر للمتعة والسعادة مثاراً للهواجس والتشاؤم والشكوى . وبدل أن يطرب الشاعر

لصوت عصفور يغنّي فيمسح طربه ما حملت نفسه من هموم الحياة والناس، يجعل من نفسه هو طائراً توّاقاً إلى الغناء يودّ لو شارك العصفور بهجته لولا ما يخرس أوتاره من شعور بالوحدة والأسر:

يـا أيهـا الشادي المغرد هـا هنـا
ثِملاً بغبطـــة قلبـــه المسرورِ
متنقـلاً بـين الخمـائـل، تـاليـاً
وحي الربيـــع الساحر المسحور
غرِّدْ، ففي تلـك السهول زنـابـق
ترنو إليـــك بنـــاظر منظور
غرِّدْ، ففي قلـــبي إليـــك مودة
لكنْ، مودة طـــائر مـــأسور!
هجرتْـه أسراب الحمـائم، وانـبرت
لعـــذابـــه جنيّـــة الـــديجور
غرِّد ولا ترهـب يميـنيَ، إنـني
مثـل الطيور بهجـتي وضمـيري
لكن، لقـد هـاض الـتراب مـلاحمي
فلبثـت مثـل البلبـل المكسور
أشدو برنّـات النِّيـاحـة والأسى
مشبوبـــة بعـواطفـي وشعـوري
غرِّد ولا تحفـل بقلـبي إنـــه
كـالمعـزف المتحطـم المهجـور(١)

وإذا كان الشاعر هنا يخاطب العصفور، فإن العصفور يخاطب شاعراً آخر ليخرجه من كآبته وهواجسه عن الفناء والخلود. ونلاحظ في مطلع الأبيات أن الشاعر لا يفرق بين الاستمتاع بالجمال و« الاستمتاع » بالكآبة، فقد جاء إلى الروض « يلتمس البشر والمراح، ويسطر الحزن فوق طرسه، مستوحياً روعة الجمال »:

---

(١) أغاني الحياة ص١٠٨. ونلاحظ ما في قوله « بناظر منظور » من تصنع وخضوع لضرورة القافية، كما نلاحظ ما في قوله « لقد هاض التراب ملاحمي » من ضعف في بناء العبارة.

يلْتُ إلى روضتي صباحاً | مضطرم الفكر والشجون
لتمس البشر والمراحا | في معرض الحسن والتثون

جلست في ظلها ، ونفسي | يلهو بها جامح الخيال
أسْطر الحزن فوق طرسي | مستوحياً روعة الجمال

سمعت إذ ذاك صوت همس | أترع نفسي أسًى وشكّا
عصفورة تلك فوق رأسي | تمعن بين الغصون ضحكا!

قلت : أرى عيشنا هوانا | فما مضى منه لا يعود!
تقول : هيا اغنم الزمانا | وإنما عمّي الخلود!

قالت : بل امرح وعش طروبا | ترجو خلوداً؟ وما الخلود!
قصيدة تسحر القلوبا | أبدعها شاعر مَريد!

كفاك يا شاعري بكاء | لا النوح يُغني ولا الغناء
كيف ، ترى ، تفهم البقاء | في عالم رمزه الفناء[1]!

وإذا فُتن الشاعر بجمال زهرة من أزهار آذار لم يستغرق في وصف جمالها ، ولم يربط بينها وبين ما حولها من مشاهد الربيع ، بل مزج فيها الفرح بالأسى وجعلها حين يصفها بالحمرة « كاللهب الواري » وتساءل : أهي من نار حشاه أم من دمعه الجاري ، ثم عرجَ على الحب فلم يَفُتْه الحديث عن همومه وأوهامه قبل أن يعقد الصلة بينه وبين زهرة الربيع :

يا زهرة بعد طويل الأسى | جادت بها أفراح آذارِ
حُيِّيتِ ، بل قُدّستِ من زهرة | رفّت رفيف الحلمُ الساري
حييت من مزهوة كالصبا | محمرّة كاللهب الواري
طلعتِ فانجابت غيوم الأسى | من بعد أرياح وأمطار
بسمتِ للروض وحيّيتِه | تحية الغائب للدار!

تا الله ما أدري ، أيا زهرتي ، | ما هجتِ في قلبي وأشعاري
أحييتِ في قلبيَ مَيْت المنى | وهجت أحلامي وأسراري

---

(١) أمجد الطرابلسي . مجلة الرسالة - ٦ مايو ١٩٣٥ .

أأنــت من نــار الحشى جمرة؟ أم أنـت مـلأى بـدمي الجاري!
أنرْتِ هـذا الروض، يـا زهرتي كمــا أنــار الحـب أغواري
ألم يكن قلــبي قُبيــل الهوى يـا زهرتي، كـالهيكل العـاري!
كهفـاً يئن الحزن في جوفــه أنــين أريــاح وأوتــار
مستوحشاً قفراً، سوى عـاصف للشك يلهو فيــــه، موّار
كهفُ مُنًى، لم يُبق منها الأسى غــير خيــالات وآثــار
حتى إذا مـا حلّ فيه الهوى من بعــد أحزان وأكــدار
تفتحــت أحــلامــه بهجــة تفتــــح الزهر لآذار[1]!

وقد رأينا كيف اتخذ بعض الشعراء في حركة التجديد من «الليل» وسيلة للحديث عن همومهم الذاتية وعن ضيقهم بالحياة والناس، لكن الليل عند بعض شعراء الحركة الوجدانية يكتسب أبعاداً أعمق وأرحب ويوحي للشاعر بصورة مركّبة فيها ذلك التناقض الملحوظ بين أحوال النفس في القصيدة الواحدة، ويقوم بينه وبين الشاعر «حوار» ممتد، بيانُ الشاعرِ فيه شعرُه، ولسانُ الليلِ فيه حزنُه وصمتُه، وأناشيدُ عرائسه وقيثارة سكينته، ومشاهدُه الناطقة بالتماثل والتباين معاً في: «البرقع الشفيف من الأوجاع، والفؤاد الرحيم الكئيب، ونضرة الضحوك الطروب ورنة المكزوب، ونمو زنابق الحلم، التي تذوي لدى هيب الخطوب» وتختفي في الصورة مشاهد الطبيعة الليلية، فلا قمر هنا ولا نجوم، بل مشاعر مجردة أحياناً، مجسمة أحياناً أخرى، يختلط بعضها ببعض اختلاط الأحاسيس في وجدان الشاعر:

أيهـا الليـل! يـا أبـا البؤس والهول
ـ ويـا هيكـل الحيـاة الرهيـبِ!
فيـك تجثو عرائس الأمـل العـذب
ـ تصلّي بصوتهـــــا المحبوب
فيثـــير النشيـد ذكرى حيـــاة
حجبتهـــا غيوم دهر كئيــــب

---

(١) أمجد الطرابلسي. مجلة الرسالة ـ أول أبريل ١٩٣٥.

وعلى مسمعيك تنهلّ نوحا
وعويلا مُرًّا شجون القلوب
فأرى برقعاً شفيفاً من الأوجاع
- يلقي عليك شجو الكئيب
وأرى في السكون أجنحة
- الجبار مخضلّة بدمّع حبيب
فلك الله، من فؤاد رحيم
ولك الله من فؤاد كئيب!
يهجع الكون في طمأنينة العصفور
- طفلاً بصدرك الغِربيب
وبأحضانك الرحيمة يستيقظ
- في نضرة الضحوك الطروب
شادياً كالطيور بالأمل العذب
- جميلاً كبهجة الشؤبوب
يا ظلام الحياة، يا روعة الحزن
- ويا معزف التعيس الغريب!
إن في قلبك الكئيب لمرتاداً
- لأحلام كل قلب كئيب
وبقيثارة السكينة في كفّيك
- تنهلّ رنة المكروب
فيك تنمو زنابق الحلُم العذب
- وتذوي لدى لهيب الخطوب
خلف أعماقك الكئيبة تنساب
- ظلال الدهور، ذات قطوب
وبفَوْديك، في ضفائرك السود
تدبّ الأيام أي دبيب[1]!

---

(١) أغاني الحياة ص٧٦.

فإذا التفت الشاعر إلى بعض مشاهد الليل، انتقى منها ما يرتبط بالشؤم والخوف، أو ما يبعث كامن الأشجان ويثير الأوهام والهواجس، مصرّحاً خلال ذلك بهمومه ووحدته متسائلاً في حيرة عن سر كآبته الدائمة. وللهمشري قصيدة تصور تلك المشاهد وتعبر عن ذلك الشعور بالكآبة الدائمة المجهولة السبب في نفوس كثير من الشعراء الوجدانيين. وتتميز القصيدة بما جمعت بين إيقاع القديم وعباراته المصقولة، وبالتفات الشاعر فيها إلى مشاهد متناثرة تتآلف جميعاً لكي توحي بالكآبة والغربة وتتحول من صور لوجود واقعي إلى رموز عاطفية ونفسية، يقول فيها الشاعر:

لقدْ رنّقت عين النهار وأسدلت
ضفائرَها فوق المروج الديـاجرُ
وقد خرج الخفاش يهمس في الدجى
ودبّت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجُمَّيز تصرخ بومةٌ
على صوت هِرٍّ في الدجى يتشاجر
وفي فترات ينبح الكلب عابساً
فيعوي له ذئب من الحقل خادر
مشيتُ وحيداً مطرق الرأس باكيا
وقد شردت في الحزن مني خواطر
حزيناً تهادى في الظلام؛ كأنني
إلى الأُفق المجهول في الليل سائر
لقد أشعلت كلُّ المآذن نورَها
ولاحت على الأُفق البعيد المقابر
وقد عقدت نارُ العروش سحائبا
عليها، وفاحت بالدخان المجامر
ومن تلعةٍ تبدو البروج، وفوقها
حمام، على الصمت المخيّم، ذاكر
ينادي أليفاً ضلَّ في الدغل مسلكا
ولم يبصر الأبراج والسرب عابر

وقـد جمّش الـبرد الشفيـف جنـاحـه
فمُـدَّت لنتـف الريش منـه منـاقر

شعـور انقبـاض فـي الظـلام ووحشـة
وصمـت وحزن.. شدَّ مـا أنـا نـاظر!

فمِن أين قلـبي يستمـدّ خفوقـه
ومن أيّهـا لي تُستمـدّ المصـادر!

وفـي مهبـط الـوادي تقـوم عـرائـش
من الكرم، والنـاطورُ في الليـل ساهر

وقـد أشعـل النـيرانَ فيهـا ليصطـلي
فرفّ لهيـب في العرائش بـاهر

يزمّر في الأرغول، والليـل سامـع
ويصغي إلى الأوهـام، والليـل زامر!

أرى السهـل في صمـت كئيـب ووحشة
تخيّم فوق الليـل، والليـل غـامر

فمن أين قلـبي يستمـدّ خفوقـه؟
ومن أيُهـا لي تُستمـدّ المصـادر!

وأما الحرية القومية فإنها تتمثل عند الشاعر العربي في قضايا التحرر والاستقلال، وهي لهذا ألصق بالوجه الإيجابي الذي يعبر عن إحساس الشاعر بقيم العزة والوطنية والانتماء. والشاعر يحس إزاءها بأنه يستطيع أن ينسى موقفه الوجداني من الحياة والناس، ويسهم في قضية مشتركة تجمع بينه وبين أبناء وطنه دون أن يرتد عن مفهومه الجديد للشعر، إذ يمتزج شعوره القومي بشعوره الذاتي فتغدو القضية لديه تجربة تنبع من صميم وجدانه وتتلون بأسلوبه الشعري الخاص. فلم يعد الحديث عن مقاومة الاحتلال والكفاح في سبيل الحرية مجرد نمط معروف من أنماط الشعر تغلب عليه الرصانة المسرفة والنبرة العالية والعبارات المألوفة، بل أصبحت وجهاً آخر من وجوه الحرية الذاتية له ما للتجربة الذاتية من شخصية وتنوع في الموقف والتعبير. وكلما اقترب الموضوع القومي من وجدان الشاعر زادت صورته الوجدانية وضوحاً فيما يستخدم الشاعر من معجم عاطفي وصور خيالية وتركيب جديد للعبارة، على حين تقف وسطاً بين «الكلاسيكية

الجديدة » والوجدانية إذا لم تتحول عند الشاعر إلى معاناة شخصية قريبة من معاناته في التجربة العاطفية. ويختلف الشعراء الوجدانيون كذلك في أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومي حسب نزعتهم الفنية ومدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلى الحديد، وإن كانوا جميعاً يختلفون عن شعراء حركة الإحياء وامتدادها.

ومن الشعراء الذين يجيدون المزج بين التراث والأساليب الشعرية الحديثة، ويجمعون في شعرهم بين رصانة القديم وطرافة الحديث، عمر أبو ريشة. وقد يتوازن هذان العنصران في شعره أو يغلب أحدهما على الآخر أحياناً، لكنهما في كلتا الحالين يحققان روحاً عصرية في إطار قديم، وهو أسلوب عُرف به طائفة من الشعراء يتجهون اتجاهاً وجدانياً، وحسّياً في بعض الأحيان، ويقفون من حيث السمات الفنية وسطاً بين امتداد حركة الإحياء والاتجاه الوجداني الجديد. ومن نماذج هذا الجمع بين القديم والحديث عنده أبيات من قصيدة قومية معروفة يقول فيها[١]:

أُمّتي! كم غصة دامية ... خنقت نجوى علاك في فمي
أي جرح في إبائي راعف ... فاته الآسي: فلم يلتئم!
كيف أغضيت على الذل ولم ... تنفضي عنك غبار التهم[٢]!

أوَ ما كنتِ، إذا البغي اعتدى
موجةُ، من لهبٍ أو من دمٍ!
فيم أقدمتِ؟ وأحجمتِ ولم
يشتف الثأر، ولم تنتقمي؟
اسمعي نوح الحزانى واطربي
وانظري دمع اليتامى وابسمي
ودعي القادة في أهوائها
تتفانى في خسيس المغنمْ!
رُبّ « وامعتصماه! » انطلقت
ملء أفواه البنات اليُتّم
لامست أسماعهم، لكنها
لم تلامس نخوةَ المعتصم!

---

(١) الأعمال الكاملة ص٨.

(٢) يلاحظ ضعف القافية - من حيث المعنى - في هذا البيت.

وقد يستخدم الشاعر بعض الرموز الحديثة الأثيرة لديه، كرمز النسر، ليجسم فيها معاني القوة والعزة، لكنها لا تستطيع أحياناً أن تغطي على جزالة القديم وإيقاعه، فتقترب القصيدة من طبيعة الشعر القومي «الموضوعي» الذي لا يمتزج بوجدان الشاعر على النحو الذي رأيناه في الأبيات السابقة. ومن ذلك أبيات من قصيدة له طويلة، يقول فيها[١]:

يا ظلام الأجيال قُصَّ جناحيك
- فهذي طلائع الإصباحِ
مِرْوَد كحّل الجفون الكسالى
فأفاقت على السني اللماح
فصحا من عيائه الجبل الهاجع
- واهتز مفعم الأتراح
وتعالى صياحه يتوالى
فاشرأبّت نسوره للصياح
تركت في الوكون أفراخها الزُّغب
- وهبّت على أزيز الرياح
وتبارت عصائباً فالفضا الرحب
- بساط من مخلب وجناح
غضب البغي فانبرى يحشد الهول
- ويرنو إلى الأذى بارتياح[٢]
شقّ فكّيْ جهنم، فأسالت
في الروابي لُعابها والبطاح
فاقشعرت من وهجه القُلل الصُّم
- وأجّت شوامخُ الأدواح
وتدجّى الدخان يحجب عين الشمس
- عن مأتم الثرى المستباح

---

(١) المصدر نفسه ص٥٦٤.

(٢) يلاحظ هبوط القافية في هذا البيت وقد نظمت القصيدة عام ١٩٣٧.

فتهـــاوت تلـــك النسور وأزرت
بـالمنـايـا عـلى اللظـى المجتـاح
تُنشب المخلـب المعقّـف في البغي
ـ وتزجي المنقـار في إلحـاح[1]
ولسان اللهيـب يلعـب بـالريش
ـ ويطوي الجراح فوق الجراح
غضبـة للنسور ، لا النصر فيهـا
بمتـاحٍ ، ولا الوَنَـى بمتـاح
لم تُزحزَح تلـك المخـالـب إلا
بعـد مـا جُرِّدت من الأرواح

على أن الشعر القومي ليس كله على هذا النحو الحماسي الذي يصور البطولة والتضحية في سبيل الحرية وتقتضي طبيعة موضوعه هذا التوازن بين القديم والجديد، فإن منه ما يعبر عن أحزان الشاعر لمصير وطنه أو قومه أو ألمه لما يشهد من فرقتهم وضعف شأنهم . ويحاول الشاعر في مثل هذا اللون من الشعر أن يستثير حمية بني وطنه بالنقد اللاذع أحياناً وبالأسى العميق أحياناً أخرى . وتظل لهذا الشعر بطبيعة الموضوع رنة الشعر القديم لكنه يعكس مع ذلك لذعة التجربة العاطفية ولوعتها . ومن ذلك أبيات لإيليا «أبو ماضي» من قصيدة بعنوان «لم يبق ما يسليك» يمزج فيها بين الإحساس الذاتي في القسم الأول من القصيدة، والموضوع القومي في قسمها الثاني فيظل للتجربة الوطنية وهج الوجدان الذاتي، يقول في أبياتها الأخيرة[1] :

نغشَى بلاد الناس في طلب العلا ... وبـلادنـا مـتروكـة للنـاس!
ونكاد نفترش الثرى، وبأرضنا ... لـلأجنـبيّ موائـد وكراسيَ
ونلوم هاجرها على نسيانها ... والـلائمُ النـاسينَ أوّلُ نـاسي
ونبيت نفخر بالصوارم والقنا ... ورقـابنـا ممـدودة للفـاس
كم صيحـة للـدهر في آذاننـا ... مرّت كما مرّت على أرماس!

---

(١) يلاحظ هبوط القافية في هذا البيت أيضاً.
(٢) الجداول ص١٨٧ .

والشابي من أكثر الشعراء الوجدانيين مزجاً بين عواطفه الذاتية ومشاعره الوطنية في إطار من الطبيعة التي تكون عنصراً عاماً في كثير من صوره الشعرية. ففي قصيدته «النبي المجهول» يتمنى الشاعر لوكان له قوة السيول والشتاء والعواصف ليقضي على كل ما يشيع القبح والهوان في الحياة، وينفث غضبه على شعبه الذي «يكره النور»، ثم يتجه يائساً إلى «الغاب» ليدفن يأسه وبؤسه(٢).

على أن له في هذا المجال قصيدة فريدة أسماها «إرادة الحياة» يعرف منها الناس بيتيه الذائعين اللذين ألحّت عليهما وسائل الإعلام حتى صارا كالأمثال، برغم أنهما ليسا من أجود أبيات القصيدة، وبرغم ما فيهما من تعبير حماسي مباشر:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة   فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي   ولا بد للقيد أن ينكسر!

والجديد في القصيدة هو ما بها من «تصميم» يقوم عليه عرض الفكرة التي يحوّلها الشاعر من خلال وجدانه ومعجمه وصوره الرومانسية إلى إحساس كاليقين، بإرادة الحياة، وبأنها تمضي في دورات متعاقبة يبدو بعضها وقد شاع فيه الموت، وهو ليس في الحقيقة إلا «مرحلة» من مراحل الانتقال والتهيؤ لحياة جديدة شابة. ويتخذ الشاعر من البذرة التي تدفنها ثلوج الشتاء حتى يأتي الربيع فتورق وتزدهر وتثمر من جديد، رمزاً لهذا التجدد الدائم، وهو يذكرنا في هذا بما أوردناه من حديث شيلي إلى «الريح الغربية».

ويبدأ الشاعر قصيدته الطويلة بحوار بينه وبين عناصر الطبيعة يسأل فيه عن أمثل السبل التي ينبغي أن يسلكها المرء في الحياة، فتنتهي إليه دمدمة الريح «بين الفجاج، وفوق الجبال، وتحت الشجر» مجيبة تساؤله:

إذا ما طمحتُ الى غاية   ركبتُ المنى ونسيت الحذرْ
ولم أتجنب وعور الشعاب   ولا كبّة اللهب المستعر
ومن لا يحبّ صعود الجبال   يعشْ أبد الدهر بين الحفر!

ثم يسأل الأرض فتجيبه بأنها «تبارك أهل الطموح، ومن يستلذ ركوب الخطر». وبعد هذه المقدمة المباشرة يعرض الشاعر لرمز الحياة الدائمة الكائنة في لبذرة، مصوّراً

---

(١) أغاني الحياة ص١٤٩.

أحاليها بين الهمود الذي يشبه الموت في الشتاء والنهضة التي تشبه البعث في الربيع. وهو في كلتا الحالين يعتمد على حشد من الألفاظ والتعبيرات المتشابهة البناء والإيحاء نصادفه في كثير من قصائده التي يجيش فيها وجدانه في فورة لا تتيح له إنماء الصورة الواحدة وبسْطها كما تقتضي طبيعتها. وتكاد هذه الألفاظ الرومانسية المتلاحقة تكون مقصودة لذاتها، فتغطي على الفكرة الطيبة التي تتضمنها القصيدة؛ ومن ذلك حديثه عن البذرة حين يجيء الشتاء[1]:

يجيء الشتاء، شتاء الضباب ... شتاء الثلوج، شتاء المطر
فينطفىء السحر، سحر الغصون ... وسحر الزهور، وسحر الثمر
وسحر السماء الشجيّ الوديع ... وسحر المروج الشهيّ العطِر
وتهوِي الغصون وأوراقها ... وأزهارُ عهدٍ حبيب نضِر
وتلهو بها الريح في كل وادِ ... ويدفنها السيل أنّى عبر
ويفنى الجميع، كحلم بديع ... تألق في مهجة واندثر
وتبقى البذور التي حُمِّلت ... ذخيرة عمر جميل عبر
وذكرى فصول ورؤيا حياة ... وأشباح دنيا تلاشت زمر
معانقة وهي تحت الضباب ... وتحت الثلوج وتحت المدَر
لِطَيْفِ الحياة الذي لا يُملّ ... وقلب الربيع الشذيّ الخضر
وحالمة بأغاني الطيور ... وعطر الزهور وطعم الثمر.

ثم ينقُض الشاعر هذه الصورة فيتحدث عن أحلام البذرة بالربيع والحياة الجديدة:

ويمشي الزمان، فتنمو صروف
وتذوي صروف، وتحيا أُخَر
وتصبح أحلامها يقظة
موشّحة بغموض السَّحر
تسائل أين ضباب الصباح
وسحر المساء وضوء القمر؟
وأسراب ذاك الفراش الأنيق؟
ونحل يغنّي، وغيم يمر؟

---

(١) المرجع السابق ص٢٤٢.

وأين الأشعـــة والكـــائنـــات
وأين الحيـــاة الـــتي أنتظر؟
ظمئـــتُ إلى النور فوق الغصون
ظمئـت إلى الظـل تحت الشجر!
ظمئـت إلى النبـع بـين المروج
يغنّي ويرقـــــص فوقَ الزهر!
ظمئـــت إلى نغمـــات الطيور
وهمس النسيم ولحن المطر
ظمئـــت إلى الكون! أين الوجود
وأنّي أرى العـــــالم المنتظر؟
هو الكون خلـف شبـاب الجمود
وفي أفـــق اليقظـــات الكُبَر

والشاعر هنا يرمز إلى ما يصيب الشعوب من خمود يوحي باليأس وإن انطوى على إرادة الحياة الكامنة التي لا يفطن إليها إلا كل ذي إرادة تعلو على لحظات الفشل والقنوط. وقد صرح بهذا المعنى في أول القصيدة في بيتيه المعروفين، وعاد فصرح به مرة أخرى في ختامها.

وأُعلن في الكون أن الطموح
لهيـــب الحيـــاة وروح الظفر
إذا طمحـــتْ للحيـــاة النفوس
فـلا بـد أن يستجيـب القـدر!

ولا شك أن هذا المعنى الكلي الذي تدور حوله القصيدة يمكن في الوقت نفسه أن يكون شعوراً ذاتياً عند الشاعر الوجداني الذي يتأرجح بين الأمل واليأس والتفاؤل والتشاؤم ويتخذ من الطبيعة في كلتا الحالين سلوى في يأسه وحافزاً في تفاؤله. ومهما يكن الرأي في معجم الشاعر وأسلوبه - وسنعرض لهما بالتفصيل في الدراسة الفنية - فإن ما يُشعّانه من وجدان جياش وخيال مستوفز يقرّب القصيدة إلى حد كبير من طبيعة الشعر «الرومانسي».

* * *

وللشاعر الوجداني ملاذ آخر غير الحب والطبيعة وأغاني الحرية، هو الماضي بكل ما فيه من ذكريات ممتعة أو مؤلمة. والرجعة إلى الماضي عند بعض الوجدانيين يمكن أن تعد نظير الحلم بالغد، فكلاهما ينتزع الشاعر من الحاضر البغيض إلى عالم مغلف بجنان الذكرى أو ضباب المجهول. لذلك يبدو الماضي وجوداً مطلقاً لا تحده ذكريات بعينها وكأنه لدى الشاعر ليس حنيناً إلى ما كان، بل تَوْقاً إلى ما كان ينبغي أن يكون. وقد نلمس في بعض صوره إشارات إلى بعض التجارب العاطفية، ولكن هذه التجارب بدَوْرِها تبدو، في متاهات الماضي البعيد، أطيافاً تتراءى للشاعر فيما يشبه الحلم وكأنها لم تكن واقعاً ملموساً من قبل. وعلى محمود طه من أكثر الشعراء الوجدانيين حنيناً إلى الماضي، ممتزجاً تارة امتزاجاً يسيراً بالتجربة العاطفية، كما في قوله(١):

آوِي إلى جنبـــات الصخر منفردا
أبكي لأمسيـــة مرَّت وليـــلاتِ
قـد غيَّرتْـنـا الليـالي بعـدهـا سِيَرا
وخلَّفتنــا العوادي بعـضَ أشتـات
تلفَّـتَ القلـبُ في ليـلاءَ بـاردةٍ
يبكي ليــاليَــك الغُرَّ المضيئــات
وذكريــات من المــاضي يطــالعهــا
بــين الحقول وشطــآن البحــيرات
فــدَعْ فؤاديَ محزونــاً يرفّ عــلى
مــاضي ليــاليَّ، وانعمْ أنـت بـالآتي!

ونلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر قد مزج الماضي بالطبيعة كما يمزج الوجدانيون الحب المطلق بها، وأنه قد استغنى بذلك الماضي المطلق عن وجوده المادي، وكأن « ماضي لياليه » قد غدت كياناً مستقلاً ثابتاً وليست جزءاً من الزمن الممتد. وتارة يحنّ إلى ذلك الماضي مجرَّداً مفرداً، كقوله(٢):

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٣٤.

(٢) المصدر السابق ص٦٩.

وفزِعْت للأحلام والذِّكَرِ		تبكي، وتَنْشُد رجعة الأمسِ
ووددتَ لو حُكِّمت في القدر		لتعيد سيرتها من الرمس
ووهمتَ ناراً ذات إيماض		فبسطت كفّك نحوها فزعا
مرت بعينك لمحة الماضي		فوثبت تُمسك بارقاً لمعا

وقوله:

صخرةَ الملتقى، أتيتُك بعد الأيْن
- أشكو من الحياة أذاتي
أنا ذاك الشادي الذي نسَلت ريشَ
- جناحيه هَبّة العاصفات
أنا ذاك الشريد في صَحراء العيش
- ضلَّ السبيلَ في الفلوات
في ثراها الغبيّ وسدّت أحلامي
- وماضي الهنيّ من أوقاتي
أنا قيثارة جفتها الليالي
في زوايا النسيان والغفلات
وأرثّت أوتارها، فهي تبكي
من شجاها حبيسة النغمات
أنا طيف الماضي على صخرة الآباد
- أستشرف الزمان الآتي
وورائي الصحراء وادي المنايا
وأمامي المحيط لُجُّ الحياة
بين عبريهما ثوت غرُّ أيامي
- وحالَ الوضيء من ليلاتي
لا أسمّيك صخرة الملتقى، لكن
- أسمّيك صخرة المأساة!

على أن الماضي يظل محدوداً بوقائعه الخاصة عند بعض الشعراء، إذ يذكرون به بعض أوقاتهم السعيدة وذكرياتهم العاطفية العزيزة وهو بهذا يظل صورة شعرية جميلة - حين يوفق الشاعر في رسمه - لكنه يفقد هذا الوجود المطلق الذي يميز الحنين الرومانسي

سواء إلى الماضي أم إلى المستقبل. وكثيراً ما ينتزعه الشاعر من تيار الزمن ليعود به مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة من خلال «التذكر» لا الذكرى، ومنه قول إبراهيم ناجي[1]:

التقت أرواحنا في ساحة ... كغريبين استراحا من سفَرْ
وحططنا رحلنا في واحة ... زادُنا فيها الأماني والذِّكر
وتساءلتَ عن الماضي، وهل ... حسنت دنيايَ في غير ظلالك؟
يا حبيبي، أين أمضي من خجل ... وفؤادي أين يمضي من سؤالك!

شدّ ما يخجلني جهد المقلّ ... من شباب ضاع أو من نور عينِ
يتمشى السقم في قلب الأجل ... وأراني لك ما وفّيت ديني

أنا شاديك ولحني لك وحدك ... فاقض ما ترضاه في يومي وأمسي
دَرَج الدهر وما أذكر بعدك ... غير أيامك، يا توأم نفسي

ونلاحظ اختلاف هذه الأبيات عن أبيات علي محمود طه، فيما يغلب عليها من تعبير «عقلي» مباشر تفقد الألفاظ فيه قدرتها على رحابة الإيحاء الغائم أو المطلق وتظل محصورة في دلالاتها اللغوية المحدودة.

وإذا كنا قد رأينا وجهين للحرية عند الشاعر الوجداني، أحدهما ذاتي والآخر قومي، فإن للماضي كذلك وجهين يتصل أحدهما بشخص الشاعر وتجاربه وذكرياته الخاصة، ويتعلق ثانيهما بماضي أمته وما يتضمن من عراقة وبطولات وأمجاد. والحق أن هذا الجانب الثاني شديد الصلة بالشعور القومي الذي تحدثنا عنه من قبل، لكنه يتميز عنه بأن للتاريخ والبطولات سحراً خاصاً عند الشاعر إذ يحقق من خلال التغني بها كثيراً من طموحه الذي يعجز عن بلوغه في مجتمعه ولحظته الحاضرة، كما يتيح له البعدُ الزمني، وما يغلّف الزمنُ التاريخَ به من جو شبه أسطوري، مجالاً للخيال والإبداع. ويشتد إحساس الشاعر الوجداني العربي بالتاريخ ويزداد تعلقه ببطولاته كلما ألح عليه الشعور بأن حاضر أمته لا ينهض إلى مستوى ماضيها العريق، وكلما ضاق بما يشهد في بلاده من تفرق الكلمة أو ضعف الهمة أو نسيان تلك البطولات والأمجاد.

---

(١) وراء الغمام ص١٦.

وكما يجنح شعر الوطنية والحرية إلى طبيعة الشعر القديم في إيقاعه العام ورصانته الغالبة، كذلك يفعل شعر البطولات والأمجاد الماضية، وإن استطاع الشاعر أن يحقق في الإطار التقليدي الغالب مزيداً من السمات الوجدانية في المعجم والصور والجو الخيالي. ونستطيع أن نلمس هذا الفرق بوضوح في شعر علي محمود طه، إذا قارنا بين الأبيات التي أوردناها له في معرض الحديث عن الشعر القومي، وهذه الأبيات من قصيدته الطويلة عن طارق بن زياد[1]:

أشباحُ جنٍّ فوق صدر الملك
تهفو بأجنحةٍ من الظلماء؟
أم تلك عقبان السماء وثبن من
قُنن الجبال على الخضمّ النائي!
لا، بل سفين لُحْنَ تحت لواءِ
لمن السفين، تُرى، وأي لواء!
ومن الفتى الجبّار تحت شراعها
متربّصاً بالموج والأنواء
يُعلي بقبضته حمائلَ سيفه
ويضمّ تحت الليل فضل رداء
ويُنيل ضوءَ النجم عاليَ جبهة
من رسم إفريقيةَ السمراء
ذهَبٌ ببوتقة السَّنَى، مِن ذَوْبه
مسحت مُحيّاه يدُ الصحراء
لونٌ جلت فيه الصحارى سحرها
تحت النجوم الغُرّ والأنداء
وسماء بحرٍ، ما تطامن موجه
من قبل لابن الواحة العذراء
بحرٌ أساطيرُ الخيال شطوطه
ومسابح الإلهام والإيحاء

---

(1) الأعمال الكاملة ص٥٠٤.

ومدائن سحرية شارَفته

بنخيلها وضفافها الخضراء

ما زال يرمي الرّومَ، وهو سليلُهم

ويُديل من قرطاجةَ العصماء

حتى طلعتَ به فكنت حديثه

عجباً! وأيّ عجائب الأنباء!

ويساءلون بك البروق لوامعا

والموج في الإزباد والإرغاء

مَن عَلَّم البدويَّ نشرَ شراعها

وهداه للإبحار والإرساء!

أين القفار من البحار؟ وأين من

جنّ الجبال عرائسُ الدأماء!

يا ابن القباب الحُمر، ويحك! من رمى

بك فوق هذي اللجة الزرقاء؟

تغزو بعينيك الفضاء، وخلفه

أفق من الأحلام والأضواء

جُزُر منوّرة الثغور كأنها

قطرات ضوءٍ في حِفاف إناء

والشرق، من بُعدٍ، حقيقةُ عالمٍ

والغرب، من قرب، خيالة رائي

ولا شك أننا نلحظ هذه الحركة «الدرامية» الحيّة في صدر هذه الأبيات وخاتمتها، وما تقوم عليه من تتابع التساؤل والإجابة والتعجب، وفي تلك الإشارات المتلاحقة إلى مشاهد الطبيعة من حول البطل في ألفاظ بعضها ذو دلالة أسطورية، وبعضها من تلك التي يُكثر هؤلاء الشعراء استخدامَها في التعبير عن عواطفهم الذاتية «بوتقة السني. النجوم الغر والأنداء. المدائن السحرية. الواحة العذراء. أساطير الخيال. مسابح الإلهام. الضفاف الخضر. البروق اللوامع. الجزر المنورة الثغور «كأنها قطرات ضوء في حفاف إناء!». الأحلام والأضواء، واللجة الزرقاء».

لذلك يكتسب هذا الوزن التقليدي نغمات شجية منسابة يخفّ معها إيقاعه الحاد ليصبح ضرباً من « التطريب » الذي نعهده في الجيد من القصائد الوجدانية في تراثنا القديم .

وللأمجاد الدينية مكان مرموق في شعر هؤلاء الشعراء . وكما شُغف القصاصون والروائيون باستيحاء البطولات والتضحيات والنماذج الإنسانية الفريدة من أحداث الإسلام ووقائعه الأولى وشخصياته المعروفة ، وجد الشعراء في ذلك كله مثاراً لوجدانهم الذي يعشق المثل العليا ويحن إلى الآفاق الروحية الأولى . والهجرة وما يدور حولها من معاني الإقدام والتضحية والإلهام والعناية الإلهية وانبثاق نور الإسلام ، من الموضوعات الأثيرة عند هؤلاء الشعراء . وهم يجدون في جوها الروحي مجالاً رحباً للتعبير الوجداني والألفاظ « الشفافة » المحملة برموز النور والريّ ، وإن كانوا يختلفون في هذا حسب ثقافتهم ومزاجهم وطبيعة مواهبهم ، ومدى ارتباطهم بالتراث أو اندفاعهم إلى التجديد ، كمثل اختلافهم الذي أشرنا إليه في موضوعات الوطنية والقومية . ومن نماذج حديثهم عن تلك المعاني هذه الأبيات من قصيدة طويلة للشاعر أنور العطار[1] :

سعِدتْ بالهدى رحاب الصحارى
وتــلالــت فيهــا الموامي الطواسِمْ
أعشب القفر وازدهى الصّخر الصّلْد
ـ وفـاضـت منهـا العيون السواجم
فتنــدّت هــذي الرمــال العطـاشى
كـــالـــلآلي ، فرائـــداً وتمائم
تتغنّــى والكون يهتــف جــذلانَ
ـ فتهتز في العـــلاء الغمـــائم
فهي حــلم عــلى الليــالي جميــل
وهي نـاي عـلى مـدى الدهر نـاغم
اِسمـع الرّمـلَ يـملأ الأرض تسبيحـا
ـ بصوتٍ مجلجـــل كـــالزمـــازم

---

(١) مجلة الرسالة مايو ١٩٣٨ .

رعـــدة في مـــداه تكبـــيرة الله

- وسالــت بــه الجيوش الخضــارم

قهرت بـالكتـائـب الغُلْـب كسرى

وهرقــلا، وكــلَّ ملــك ضُبــارم

رفرفــت رايــة النــبي عليهــا

فاستظلَّـت منهـا النسور القشاعم

فـإذا الكـائنـات تسبـح بـالنور

- وتفـــــــترّ عن ثغورٍ بواسم

فعـلى الأفـق من سنـاهـا رسوم

وعــلى البيـد من رؤاهــا عــلائم

قــد ضججنــا من البكــاء كـأنــا

قــد سلبنــا النّواحَ هــذي الحمــائم

ولهونـــا عن العـــلا بجزازات

- شِدادٍ لهنَّ فعــــــلُ الأراقم

وأقمنــا عــلى. العويــل، كــأنــا

حشرجــات تضيــق عنهــا المــآتم!

ونلاحظ في هذه الأبيات - فيما يمس التعبير الوجداني - دورانَ ثلاث مجموعات من الألفاظ تعبّر إحداها عن معاني النور والثانية عن معاني الرِيّ والثالثة عن أصوات الدعوة إلى الهداية، وهي في أغلب صورها تقابل معاني الظلام والظمأ والضلال. فمن الأولى مع ما تتضمنه من المقابلة «وتلالت فيها الموامي الطواسم. فإذا الكائنات تسبح بالنور. فعلى الأفق من سناها رسوم». ومن الثانية: «أعشب القفر. وفاضت منه العيون السواجم. فتندت هذي الرمال العطاشي. فتهتز في العلاء الغمائم». ومن ألفاظ الأصوات: «تتغنى والكون يهتف جذلان. وهي ناي على مدى الدهر ناغم. اسمع الرمل يملأ الأرض تسبيحاً بصوت مجلجل كالزمازم. رعدة في مداه تكبيرة الله. قد ضججنا بالبكاء. قد سلبنا النواح هذي الحمائم. وأقمنا على العويل كأنا حشرجات تضيق عنها المآتم».

على أن كل هذه الألفاظ والدلالات الوجدانية لم تستطع أن تغلب على الإيقاع الكلاسيكي العامّ للأبيات، ولا أن تُخفي بعض مظاهر التقليد للقديم وبخاصة في بعض

القوافي، كقوله «وكل ملك ضبارم. فاستطلت منها النسور القشاعم. وسالت به الجيوش الخضارم».

أما علي محمود طه فيقترب على نحو أوضح من طبيعة الشعر الوجداني في قصيدة له أسماها «حلم ليلة الهجرة»، وإن عابها تدفق إيقاعها بما لا يناسب طبيعة الحلم ولا جلال الذكرى، يقول فيها[1]:

يا شرقُ، ملءُ خاطري سحر وملء ناظري
أوَحْيُ ليلِك القديم، أم رؤى الزواهر؟
يا شرق، أي ليلة رائعة الدياجر
نجومها خلف الغمام أعينُ المقادر
ترنو على جوانب السماء للمهاجر
تمدّ من شعاعها مثل جناح طائر
رُعْيَا المحبِّ للحبيب حُفَّ بالمخاطر
تقول: ها هنا السُّرَى، ومن هنا فحاذر
يا شرق، أي ليلة بعثتَها من غابر
حقيقة تلوح لي، أم ذاك حلم شاعر!

ثم يتحدث عن النبي والهجرة فيقول:

.. مُلْقَى وراء صخرة كانت ملاذ عابر
أوى إليها، مفرداً، غير أخ مناصر
والباديات حوله رَوْعٌ وهمسٌ حائر
كأنما أنسامهن همس ساحر
هو انتقالة الحياة، وثبة الأداهر
شدا الرعاة باسمه في الأعصر الغوابر
وأودعوه، فرحة، صوادح المزاهر
زفوا به إلى الحياة أجمل البشائر
لحن وفيه قسوة العواصف الثوائر
يهدم كل فاسد، يهزم كل جائر

(١) الأعمال الكاملة ص٥٣٦.

يـــا شرق سحرك القـــديم مـــالــكٌ مشاعري
يـــا شرق أيّ روعـــة جلوْتَهـــا لنـــاظري
حقيقـــــةٌ تلوح لي ، أم ذاك حـــلم شاعر!

ونلاحظ في هذه الأبيات أيضاً طائفة من الألفاظ الدالة على النور ، أو تُقابله ، والأصوات الموحية بالفرحة والبشارة : « ليلك القديم أم رؤى الزواهر. أي ليلة رائعة الدياجر . نجومها خلف الغمام أعين المقادر . ترنو على جوانب السماء . تمد من شعاعها . . روع وهمس حائر . . أنسامهن همس ساحر . شذا الرعاة باسمه. صوادح المزاهر . لحن وفيه قسوة العواصف الثوائر ». وهي كلها ألفاظ يعبر بها الشعراء الوجدانيون عن عواطفهم الذاتية مبتكرين عن طريقها أساليب جديدة للشعر الوجداني.

كما كان موضوع التجربة الوجدانية امتداداً ونضجاً لما بدأته حركة الريادة والتجديد، كذلك كانت ألوان التجديد الفني الذي تم على أيدي أصحاب الاتجاه الوجداني إبان ازدهاره، عقب تلك المرحلة الرائدة الأولى. فقد مضى شعراء هذا الاتجاه - ومنهم من شارك في مرحلة الريادة - يعمّقون ما كان قد بدأ من خصائص فنية ويوضحون ملامحها مستجيبين لما انتهى إليه التطور الحضاريّ في مجتمعهم، ولما انتهى إليه التجديد الفني في زمانهم. ولن نجد في شعر هؤلاء الشعراء إلا القليل مما لم يَرُدْه أصحاب المرحلة الأولى، وإن اختلف مع ذلك في العمق والشمول ومدى التجديد.

وقد تناول التطور عناصر القصيدة الفنية الأساسية المعروفة، كبنائها العام وإيقاعها ومعجمها وصورها الشعرية وما يدخل في تركيب تلك الصور من مجاز وتشبيه ومطابقة ومجانسة وغيرها من العناصر اللغوية والفنية. ومع إدراكنا تكامُلَ هذه العناصر وتعذر دراسة كل منها منفصلا عن الآخر، فإن طبيعة البحث تقتضي «عزل» بعض هذه العناصر لدراسة مقوماتها، دون أن يغفل الباحث علاقتها الوثيقة بسائر العناصر.

(١) بناء القصيدة

وقد كان شكل القصيدة وبناؤها ونظام أبياتها وقوافيها من العناصر الأولى التي مسها التجديد سواء في النظرية أو التطبيق. فقد أحس النقاد والشعراء - كما ذكرنا - بأن القصيدة العربية أصبحت في حاجة إلى أن يتحقق فيها مزيد من التماسك والتلاحم بين أجزائها وأبياتها، ومزيد من المرونة في بناء أبياتها وقوافيها، لكي تستجيب لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة بما فيها من وحدة الشعور وتكامل الجوانب. ومن الطبيعي في مراحل الريادة الأولى أن تستبدّ الحماسة بدعاة التجديد فتدفعهم إلى كثير من الغلوّ والشطط.

وهكذا أخذ هؤلاء الرواد من النقاد والشعراء يرمون القصيدة العربية بالتفكك في بنائها والصرامة الهندسية في نظام أبياتها وقوافيها، وراح بعضهم يعيد ترتيب أبيات بعض القصائد لشعراء من امتداد حركة الإحياء ليثبتوا أن تلك الأبيات لا يربطها نظام من منطق أو شعور، وإنما هي خطرات مفردة يساق بعضها وراء بعض على غير نسق معلوم.

والحق أن القصيدة العربية القديمة ـ إذا تحقق لها الصدق الفني والموهبة القادرة ـ لم تكن على هذا النحو من التفكك الذي رماها به هؤلاء النقاد والشعراء، ولم يكن من المعقول أن يكون شعر أمة متحضرة مجرّدَ أبيات متنافرة لا يربط بينها إلا قافية مشتركة وبعض صلات يسيرة من معنى أو شعور. ولعل الذي ساق النقاد المحدثين إلى هذه النظرة الظالمة ما رأوه في القصيدة القديمة الطويلة من تعدد «الأغراض» ومن انعدام الروابط اللفظية بين أبياتها.

على أن ما يسميه الدارسون «تعدد أغراض» في القصيدة القديمة كان نابعاً من اختلاط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية ومن امتزاج شخصية الشاعر بحياة قبيلته، فكان في تعبيره عن إحساس الفقد في مطالع القصيدة الطللية المعروفة يصور إحساس قبيلته كلها بهذا الفقد الذي ضربته طبيعة الحياة البدوية على كل عربي، وكان في تغنّيه بمآثر القبيلة وأيامها يؤكد ذاته بانتمائه إلى منبع تلك المآثر وأصحاب تلك الأيام. حقاً، لقد أصبحت تلك المطالع فيما بعد مطالع تقليدية فقدت وظيفتها النفسية الأولى ففقدت بذلك وضعها الفني في القصيدة وقلّت صلتها بالأغراض الأخرى، لكننا ـ في معرض دراسة الوحدة والتفكك ـ ينبغي أن ننظر إلى ما بين الأبيات من صلة أو انقطاع داخل كل قسم من أقسام القصيدة وإن بدا في ذاته مستقلا عن سائر الأقسام. ولسنا نزعم أن الأبيات كانت على هذا القدر من التماسك الذي نراه بين أبيات القصيدة الحديثة، ولا أن بينها من الصلة اللفظية أو المعنوية الواضحة، ما نجده في الشعر الحديث، وما درج النقاد على تسميته «الوحدة العضوية». لكن من يتأمل نظام القصيدة القديمة يجد بينها من الصلات المعنوية والنفسية ما لا يخفى على الدارس المتمهل. وبدون تلك الصلات يصبح هذا الشعر ضرباً من اللغو والعبث.

على أن الشعر العربي القديم لم يكنْ كله على غرار القصيدة الطويلة المتعددة «الأغراض»، بل كان هناك من القصائد القصار والمقطوعات ما تتحقق فيه وحدة شعورية ظاهرة وترابط قويّ بين الأبيات، وبخاصة في شعر العذريين وكثير من الشعراء المقلّين.

ومهما يكن من طبيعة بناء القصيدة العربية القديمة، فقد كان من الطبيعي في العصر الحديث أن ينشُد الشعراء بعض الأطُر الجديدة التي تناسب طبيعة التجربة الوجدانية والمفهوم العصري للشعر والفن. وهكذا بدأوا يتجهون ـ كما هو معروف ـ إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، متأثرين أحياناً بما سبق من نماذج هذا النظام في الشعر العربي

القديم في الموشحات والمخمسات والأسماط، وبروافد أخرى مما قرأوا في الشعر الغربي الحديث.

وقد فُتن شعراء مرحلة الريادة بهذه الأشكال حتى أوشكت أن تكون لديهم هدفاً في ذاتها واستغنوا بإيقاعها وقوافيها ونظام أشعارها - كما ذكرنا - عن رسم صور شعرية مبتكرة أو مركبة. غير أن الشعراء في مرحلة نضج الاتجاه الوجداني لم يسرفوا، على هذا النحو، في السعي وراء الإيقاع اللفظي المحض بعدَ أن كانت طبيعة التجربة الوجدانية قد اكتملت لديهم وأصبحت تقتضي مزيداً من التأمل والتعمق والتفنن في التعبير عنها تعبيراً فيه ما ينبغي من صدق وأصالة. لذلك لم ينبذ هؤلاء الشعراء إطار القصيدة القديم، بل لعلهم كانوا أكثر ميلاً إليه من ميلهم إلى نظام المقطوعة الجديد. فقد كان إيقاع القصيدة العربية القديمة ما زال عميقاً في نفوسهم، وكان رصيدهم من التراث ما زال ذخيرتهم الأولى ووسيلتهم إلى الإبداع، فحاولوا أن يوفقوا بين خصائص ذلك الرصيد ومقتضيات العصر، ومفهوم الشعر الحديث وطبيعة التجربة الوجدانية. وقد وجدوا في بعض ألوان من الشعر القديم ذات الطابع الوجداني ما أعانهم على هذا التوفيق، فظلت القصيدة من حيث إطارها الشكلي ذات مظهر قديم، لكنها اكتسبت سمات جديدة واضحة في طبيعة موسيقاها ومعجمها وصورها.

ولو استعرضنا ديوان علي محمود طه الأول «الملاح التائه» لرأيناه يضمّ ثلاثاً وثلاثين قصيدة، منها أربع وعشرون في إطار القصيدة القديم ذات الشطرين والقافية المطردة، وتسع على نظام المقطوعة. ومن هذه القصائد التسع سبع ليس بيها وبين الإطار التقليدي إلا فرق يسير، إذ ينظم الشاعر مجموعة كبيرة من الأبيات على قافية واحدة، ثم يتبعها بعدد مماثل من الأبيات في مقطوعة تالية ذات قافية مطردة أيضاً، وإن خالفت قافية المقطوعة السابقة، مما يكاد يجعل كل مقطوعة «قسماً» كبيراً من القصيدة الطويلة، يتحقق فيه شكل القصيدة القديمة القصيرة.

وكذلك الحال في ديوان إيليا «أبو ماضي» الأول «الجداول»، فإنه يشتمل على تسع قصائد من الشكل الجديد وتسع وعشرين في الإطار القديم. أما ديوان «علي محمود طه» الثاني «ليالي الملاح التائه» فيضم تسع عشرة قصيدة قديمة وثماني قصائد على نظام المقطوعة، كما يضم ديوان «إيليا أبو ماضي» الثاني «الخمائل» خمسين قصيدة في الإطار القديم، على حين لا يزيد عدد القصائد والمقطوعات في الشكل الجديد على سبع. وذلك يدل على أن الشكل الجديد للقصيدة - وإن يكن قد اقترن بظهور الحركة

الوجدانية ـ لم يكن من أهم مظاهر التجديد عند شعراء تلك الحركة، بل كان الجديد عندهم حقاً طريقة إدراكهم الحياة وأسلوب تعبيرهم الشعري عنها.

على أننا لا يمكن أن نهوّن مع ذلك من شأن ما تمّ في الشكل من تجديد، إذ قد أتاح لهؤلاء الشعراء في قصائدهم الجديدة مجالاً أرحب لتصوير مشاعر النفس الدقيقة المركبة وفتَحَ الطريق أمام ألوان من التجديد الفني الذي حرر الشاعر من أسر كثير من «الصيغ» الشعرية المستهلكة في نظام القصيدة القديم؛ وإنما أردنا أن نقدره التقدير المناسب بعد أن أولاه كثير من الدارسين عناية زائدة وعَدُّوه «ثورة» على الشكل الشعري القديم.

ونستطيع أن نلمس ما حققه هؤلاء الشعراء داخل إطار القصيدة التقليدي من وحدة في السياق والشعور، إذا استعرضنا بعض نماذج مما قالوه في ذلك الإطار. ومن ذلك أبيات لعلي محمود طه في ديوانه الأول من قصيدة أسماها «رجوع الهارب». وهي قصيدة ذات موضوع طريف يصور الشاعر فيها تمرده على حبه وما يجد فيه من قيود تجور على حريته ـ التي هي غاية الشاعر الوجداني الأولى ـ ثم ضيقه بهذه الحرية بعد أن كسر عنه قيوده، وحنينه مرة أخرى إلى أسر الحب! يقول في أبياتها الأولى:

قرَّبـــــتُ للنـــور المشـعِّ عيونــي
ورفعــت للّهــب الأحمِّ جبيـــني

ومشيــــت في الــوادي، يمزّق صخرُه
قــدمي، وتُــدمي الشائكــات يميــني

وعـــدوت نحو المـــاء، وهو مقـــاربي
فنـــأى وردَّ إلــى الســراب ظنونــي

وبـــدت لعيـــني في السماء غمـــامـــة
فوقفــتُ، فــارتــدّت هنـالـك دوني!

وأصخـت للنسمــات، وهـــي هـــوازج
فسمعـت قصـف العـاصـف المجنون!

يــا صبــحُ، مــا للشمس غــير مضيئــة؟
يــا ليــل، مــا للنجم غـــير مبــين؟

يا نار، ما للنار بين جوانحي؟

يا نور، أين النور ملء جفوني!

ذهب النهار بحيرتي وكآبتي

وأتى المساء بأدمعي وشجوني

حتى الطبيعة أعرضت وتصامت

وتنكرت للهارب المسكين!

فالأبيات في إطارها العام، وفيما تبدأ به من تصريع، ليست بعيدة عن طبيعة القصيدة القديمة، لكن الشاعر في تعبيره عن ممارسته للحرية ثم شعوره بالضياع والحيرة قد رسم في أبياته القليلة صورتين صغيرتين متكاملتين، وحقق بين أبيات كل صورة من التماسك ما يفوق المعهود في أغلب الشعر التقليدي. فهو لا «يبلور» الشعور في بيت أو بيتين كعادة الشاعر القديم بل يستقصيه في أبيات متتابعة يورد كل منها جانباً معبراً عن الحرية والضياع والفشل في ممارسة الحرية من جديد «قربت للنور، ومشيت في الوادي، وعدوت نحو الماء، وأصخت للنسمات». وفي كل بيت يهمّ الشاعر أن يجد ضالته فتفرّ من بين يديه في اللحظة الأخيرة «.. فنأى ورد إلى السراب ظنوني،.. فوقفت فارتدت هنالك دوني،.. فسمعت قصف العاصف المجنون».

وقد كان الشعراء العذريون ممّن حققوا شيئاً من هذا الترابط في صورهم الشعرية، لكنه ترابط لا يمكن أن يقاس إلى ما نراه في تلك الصور الجديدة. وقد عبر كُثيِّر عن شيء مما عبر عنه الشاعر في أبياته الأولى، لكنه اكتفى باللمحة «المركزة» الدالة، كقوله:

وكنت وإياها سحابةَ مُمْحلٍ

رجاها، فلما جاوزته استهلّتِ

أو قوله:

وإني وتهيامي بعزّةَ، بعد ما

تخليتُ عمّا بيننا، وتخلّتِ

لكالمرتجي ظلَّ الغمامة، كلّما

تبوّأ منها للمقيل اضمحلّتِ

وفي الصورة الصغيرة الثانية في أبيات علي محمود طه يسلك المسلك الفنيّ نفسه ويزيد

عليه تلك الحركة التي تزاوج بين العالم الخارجي والوجود الداخلي، في صيحته: «يا صبح، يا ليل، يا نار، يا نور» وفي تساؤله الحائر مرتداً إلى عالمه الباطني «ما للشمس.. ما للنجم.. ما للنار.. أين النور». مجيباً عن تلك التساؤلات الملهوفة بقوله:

ذهب النهار بحيرتي وكآبتي
وأتى المساء بأدمعي وشجوني

معبّراً عن المرارة وخيبة الأمل في الطبيعة، تلك الأم الرؤوم التي اعتاد الشاعر الوجداني أن يبثها همومه فتحنو عليه وتمسح جراحه:

حتى الطبيعة أعرضت وتصاممت
وتنكرت للهارب المسكين!

ولا شك أن في الأبيات إلى جانب هذه الوحدة الشعورية عناصر فنية أخرى في المعجم وبناء العبارة ووسائل رسم الصورة تزيد من تلك الوحدة وتميزها عن سابقتها في الشعر القديم، لكنا نؤثر أن نؤجل الحديث عن تلك العناصر لندرسها واحداً واحداً جامعين بينها بعد ذلك في دراسة كاملة لبعض النصوص.

ويمكن أن نؤكد هذه النزعة الجديدة في الإطار القديم باستعراض نص آخر لشاعر مهجري هو إيليا أبو ماضي من قصيدة له سبق أن أشرنا إليها في دراستنا الموضوعية لطبيعة التجربة الشعرية هي قصيدته «السجينة» التي يرثى فيها لزهرة قُطفت وحملت لتوضع زينة في آنية:

لها الحجرة الحسناء في القصر، إنما
أحَبُّ إليها روضةٌ وكثيبُ
وأجمَلُ من نور المصابيح عندَها
حباحبُ، تمضي في الدُّجى وتؤوب
ومن فتيات القصر يرقصن حولها
على نغمات كلهن عجيب
تراقُصُ أغصان الحديقة حولها
وللريح فيها جيئة وذهوب
وأجملُ منهن الفراشات في الضحى
لها كالأماني سكنة ووثوب

وأبهى من الديباج والخز عندها
فِراش من العشب الخضيل رطيب
وأحلى من السقف المزخرف بالدُّمَى
فضاءٌ تشعّ الشهب فيه، رحيب
تحنّ إلى مرأى الغدير وصوته
وتُحْرم منه، والغدير قريب!
وليس لها، في البؤس، في نسَم الصبا
نصيب ولم يسكن لهن هبوب
إذا سُقيت زادت ذبولا كأنما
يُرَشّ عليها في المياه لهيب!
وكانت، قليلُ الطّلِّ ينعش روحها
وكانت بميسور الشعاع تطيب
بها من أنوف الناشقين توعّك
ومن نظرات الفاسقين ندوب
تمشّى الضنى فيها، وأيّارُ في الحمى
وجفّت، وسربال الربيع قشيب
ففيها - كمقطوع الوريدَيْن - صفرة
وفيها - كمصباح البخيل - شحوب!

فكل بيت يضيف تأكيداً لشعور الزهرة السجينة بمرارة السجن وبالحنين إلى عالمها الطلق الجميل، وفيه مقابلة بين هذين العالمين. وفي الأبيات استقصاء للشعور أو الحركة يقوم في الأغلب على المقابلة، وهي سمة غالبة على صور هؤلاء الشعراء: «تمضي في الدجى وتؤوب.. وللريح فيها جيئة وذهوب.. لها كالأماني سكنة ووثوب.. وجفّت وسربال الربيع قشيب».

على أن هؤلاء الشعراء يختلفون في مدى ما يحققون من «عصرية» في الإطار القديم بمقدار اختلافهم في النزعة الفنية وارتباطهم بالتراث وميلهم الى الأصالة والتجديد. وقد يعجز بعضهم عن مجاراة ما في الإطار التقليدي من «رصانة» غالبة فيجيء شعره على شيء غير قليل من الركاكة ويتسم بطابع النظم الرديء، ويسيطر آخرون على اللغة وبناء العبارة ويستهويهم الإيقاع القديم فيكونون أقرب الى التقليد.

أما التجديد في نظام المقطوعة فقد أصبح ـ كما ذكرنا ـ أكثر «اتزاناً» ولم يعد الشكل هَمَّ الشاعر الأول، بل أصبحت التجربة والحس الفني هما اللذان يوجهانه إلى ما يختار من أشكال المقطوعة العديدة ونظام قوافيها. واستطاع الشاعر أن يحقق بين أجزاء صورته قدراً من التكامل والتماسك يفوق ما حققه في إطار القصيدة القديم، ويشيع في قصيدته ومقطوعاته أنغاماً متعددة تلائم اللحظات النفسية المتعاقبة داخل التجربة الشعورية الواحدة.

ولم يكن هذا اللون من التجديد في الشكل مثار صراع بين القديم والجديد، إذ لم يكن جديداً على الأذن العربية وقد ألِفته من قبل في أشكال معروفة من الشعر القديم. وكان الشعراء قد بدأوا منذ القرن التاسع عشر يقلدون الموشحات القديمة، ثم أخذوا يلتفتون في نهاية القرن إلى أشكال الشعر الأوروبي المعروفة ويتأثرون بها.

ومن الطبيعي أن يتيح هذا الإطار بما فيه من مرونة وتنوع مجالاً أرحب لتصوير التجربة الشعورية المتكاملة الجوانب، فتزيد الوحدة بين أجزاء الصورة والتتابع في السياق الشعري وتكتسب القصيدة قدراً كبيراً من «التصميم» في بنائها.

ويمكن أن نلمس ذلك إذا حللنا قصيدة معروفة لإبراهيم ناجي، فسنرى فيها تلك الوحدة في صورتيها المعنوية واللفظية على السواء. والقصيدة لون حديث من «الوقوف على الأطلال» يعبر الشاعر فيها عن مرارة الفقد إذ يعود إلى دار حبه وأنسه فتنكره وينكرها وهي مهجورة خالية إلا من الأطياف والأشباح.

ومن مظاهر الاتصال المعنوي في القصيدة تسلسل خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخرى لتتكامل المقطوعات جميعاً في بيان جانب خاص من جوانب التجربة. فهو يبدأ بتصوير الغربة القائمة بينه وبين تلك الدار بعد أن كانت غاية أحلامه ومهد ماضيه السعيد فيقول:

هذه الكعبة كنا طائفيها

والمصلّين صباحاً ومساءً

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها

كيف بالله رجعنا غرباء[1]!

(١) يُكثر بعض الوجدانيين، ممن يهتمون بعاطفة الحب، من تلك الإشارات ذات الارتباط الديني، على نحو فيه كثير من العاطفية المسرفة، والمبالغة في تقديس تلك العاطفة بأسلوب لا يسيغه الوجدان الناضج.

ثم يمضي في بيان هذا الإحساس، مزاوجاً بين حاضره وماضيه، فيقول:

دار أحـــلامي وحـــبي، لقيتنـــا
في جمود مثلمـــا تلقـــى الجـــديـــد[1]
أنكَرتْنـــا وهيَ كـــانـــت إن رأتنـــا
يضحـــك النور إلينـــا من بعيـــد!

ثم ينتقل إلى الحديث عن وقع هذه الغربة في نفسه مفصحاً عما انتابه من شعور بالألم الممض في المقطوعة التالية:

رفرفَ القلـــبُ بجنـــبي كـــالـــذبيـــحْ
وأنـــا أهتـــف: يـــا قلـــب اتئـــدْ!
فيجيـــب الـــدمـــع والمـــاضي الجريـــح:
لِمَ عُـــدنـــا؟ ليـــت أنـــا لم نعـــد!

وهكذا يفعل في سائر مقطوعات القصيدة.

وأما الصلة اللفظية فقد تحققت بين كثير من مقطوعات القصيدة وأبياتها، كما في قوله: لِم عُدنا، ليت أنا لم نعد، وقوله في بداية المقطوعة التالية:

لـــمَ عـــدنـــا؟ أوَلـــم نطـــوِ الغـــرام
وفرغنـــــا من حنـــــينٍ وألمْ

وقوله:

والبِلَـــى أبصرتـــه رأيَ العيـــان
ويـــــداه تنسجـــــان العنكبوت
صحـــت: يـــا ويحـــك، تبـــدو في مكـــان
كـــل شيء فيـــه حي لا يموت!

كـــل شـــيء مـــن ســـرور وحزَن
والليـــالـــي مـــن بهيـــج وشجـــي

---

(١) نلاحظ عجز القافية في هذا البيت، فقد أراد الشاعر أن يقول كأنها تلقانا لأول مرة.

وأنـــا أسمـــع أقـــدام الزمن
وخطـــى الوحـــدة فوق الـــدرج :

وقوله :

وعـــلى بـــابـــك ألقـــى جعبـــتي
كغريـــــــب آبَ من وادي المحن
فيـــك كـــفَّ الله عـــني غربـــتي
ورسا رحـــلي عـــلى أرض الوطن
وطـــني أنـــت ولكـــني طريـــد
أبـــديّ النفيِ في عـــالم بؤسي
فـــإذا عـــدتُ ، فللنجوى أعود
ثم أمضي ، بعـــد مـــا أفرغ كـــأسي!

ونستطيع أن نؤكد ما حققه الشكل الجديد من ترابط بين أجزاء الصورة الشعرية ومقاطع القصيدة بدراستنا لنص آخر يتم فيه هذا الترابط ، على نحو أخفى لكنه أعمق ، فيما بين المشاهد الطبيعية والجو الخيالي الرمزي من تداخل يعبر عن حال شعورية فريدة من الشجن الممتع في ظلال المساء . والنص للهمشري من قصيدة بعنوان « الأغنية المسائية . . أو عودة الراعي »[1] .

هـــا هو الليـــل ، مقبـــل يتهـــادَى
فـــارس يمتطي ظهور التـــلالِ
ونسيم المســـــــاءِ يسرق عطرا
من ريـــاضٍ سحيقـــة في الخيـــال
صَوَّر المغربُ الـــذكيُّ رُبـــاهـــا
فهي تحكي مـــدينـــةَ الأحـــلام
نفخـــت في الخيـــال منهـــا زهور
غـــير منظورة من الأوهـــام
ووراء السيـــاج زهرة فُـــلًّ
غـــازلتهـــا أشعـــة في المساء

(١) ديوان الهمشري ص١٦٢ .

نشر النَّسْمُ سرّهــا وهـو يسـري
في ريـاضٍ مطلولـة الأفيـاء
ودهـاليزُ مـن ظـلالٍ ونـور
صَوَّرت سحرَهـا يـدُ الأطيـافِ
عَشَّش الطـائرُ المسائيُّ فيهـا
ساكبـاً لحنـه الحنونَ الصـافي
إن هـذي الأزهـار تحلم في الليـل
- وعطر النـارنـج خلـف السيـاج
وخرير الميـاه والشفـق السّحرُ
- وهمسٌ مـن النسيم الساجـي
والنـدى والظـلال تنعس في المـاء
- وهـذا الشعـاع خلـف الغمـامِ
بعـض ألحـانـه تـأنـق فيهـا
فـتراءت في هـذه الأجسام

فالأبيات والمقطوعات يشيع فيها جميعاً لون من الخَدَر، ويربط بينها هذا «الجو» المسائي الضبابي الحزين، وتلك الصور المجسمة لمعاني مشتركة بينها جميعاً من الظلال والنور والأطياف والنسيم والعطر والشفق. وقد نستطيع أن نقول إن الوشائج بين الأبيات والمقطوعات تعتمد على اشتراكها في المعجم الوجداني الجديد وما يبتدع الشاعر خلاله من صور فنية متشابهة.

على أن نظام المقطوعة ليس بالضرورة وسيلة ناجحة إلى مرونة العبارة ووحدة الأبيات ورحابة الصورة عند كل شاعر، وربما ظلت المقطوعات مبتورة الصلة يقفز الشاعر فيها من إحساس إلى إحساس أو من مشهد إلى آخر دون أن يربطها رابط من شعور غالب أو نظرة متميزة أو صورة مركبة ممتدة. ونسوق من ناجي مرة أخرى مثالاً لهذا الانقطاع وإن بدا في ظاهره، وبما بين الأبيات والأشطار من عطف متتابع، كأنه ترابط واتصال. يقول الشاعر من قصيدة بعنوان «صلاة الحب»[1]:

(١) وراء الغمام ص١٤٦.

.. أرى في عمق خاطركِ(١) جلالا يشبه البحرا
وألمح في نواظركِ صفاء الرحمة الكبرى
وأنت رضى وتقبيلُ وأنت ضنى وحرمان
وفي عينيك تقتيل وفي البسمات غفران
وأنت تهلّلُ الفجر وبسمته على الأفُقِ
وحيناً أنّةُ النهر وحزن الشمس في الغسق
وأنت حرارة الشمس وأنت هناءة الظلّ
وأنت تجارب الأمسِ وأنت براءة الطفل!
وأنت الحسن ممتنعاً تحدّي حصنُه النجما
وأنت الخير مجتمعاً وعندك عرشه الأسمى
وعندك كل ما أظما وردَّ القلب لهفانا
وعندك كل ما أدمى وزاد الجرح إثخانا
وعندك كل ما أحيا وشدّد عرمة الواهي
حنانك نضرة الدنيا وقربك نعمة الله!

فعلى الرغم من أن المقطوعات جميعاً تعبر عن حيرة الشاعر وعجزه عن فهم كنه من يحب، تظل كل مقطوعة منبتّة الصلة بالأخرى إلا فيما تتضمنه كل منها من مظاهر التناقض. فليس هناك إنماء لصورة من صور ذلك التناقض يمتد في أكثر من مقطوعة، وليس هناك جو مشترك بين مظاهر التناقض في المقطوعات جميعاً، بل هي قفزات ذهنية من عنصر إلى آخر معتمدة على مجرد المقابلة، حتى في داخل أبيات المقطوعة الواحدة وأشطارها. وحسبنا أن نحلل المقطوعة الثالثة لنلمس شواهد هذا التفكك بين أجزائها: فقوله « وبسمته على الأفق » لا تنمي قوله في الشطر الأول « وأنت تهلل الفجر » بل تبتره وتضعفه، فإن في التهلل من إيحاءات الفرحة الغامرة والطلاقة ما يفوق إيحاء البسمة بكثير، ويتوقع القارىء أن يمضي الشاعر في بناء صورته من عناصر الزمن أو النور والألوان، فإذا بالشاعر يفصل بين تهلل الفجر في الشطر الأول وحزن الشمس في

(١) نلاحظ ما في قافية المصراع الأول والثالث من ضعف وركاكة ناشئين من ضرورة إشباع حركة الكاف.

الفستق في الشطر الرابع بلقطة « صوتية » ليس لها علاقة واضحة باللقطتين الأوليين فيقول « وحيناً أنّة النهر ».

وفي المقطوعة الثانية لا يوفق الشاعر في ختام شطرها الأول إلى التعبير الصحيح في قوله « وأنت رضي وتقبيل » فلا شك أن التقبيل صورة مادية محدودة أعجز من أن تقابل ما في الرضى من معان روحية ومادية رحبة. كذلك لم ينجح الشاعر في بيان المقابلة في البيت الثاني:

وفي عينيــك تقتيــل   وفي البسمات غفران

فإن التقتيل ذنب المحبوب، لا ذنب المحب وهو لهذا لا يقابل الغفران للمحبّ، وقد أراد الشاعر أن يقول وفي عينيك قسوة وفي بسماتك حنان، أو في عينيك اتهام وفي البسمات غفران.

ومهما يكن من أمر الطبيعة « الفنية » لهذه العثرات فإنها تؤكد في الوقت نفسه أن الشكل وحده لا يصنع شعراً ولا يحقق رحابة ووحدة إلا إذا اقترن بعناصر فنية أخرى تبرز الصورة وتزيد من ترابط أجزائها. وقد كان شاعرنا يستطيع بهذا الأسلوب أن يمضي في « تعداد » المتقابلات والمتناقضات إلى ما لا نهاية فيقارن بين الضجة والسكون والطهر والمجون والتفكير والحلم والسذاجة والحكمة وكل ما يمكن أن يعبر عن الحب المتقلب حسب أهواء النفس ولحظاتها، وتظل مع ذلك صوره جميعاً مبتورة الصلة إلا من هذا المعنى الواحد المجرد.

ومع ما أشرنا إليه من اعتدال هؤلاء الشعراء في استخدام الأشكال الجديدة ظل سحر بعض الأشكال - بما فيها من إيقاع سريع وقواف متتابعة - يغريهم بمحاولات تجديد يسيرة في بعض الأوزان القصيرة كانت تغطي في الأغلب على عمق التجربة وتخرجها في صورة من الخواطر الموقعة المتناثرة هنا وهناك، كما شهدنا عند الشعراء من قبل في دراستنا لبداية الاتجاه. وقد نجد في بعض هذه المحاولات شيئاً من الطرافة ونحس وراء إيقاعها وقوافيها بشيء من الانفعال، لكنها في النهاية تظل في حدود « القيمة » الصوتية، لا تكاد تتجاوزها إلى سائر عناصر الصورة الشعرية.

وللشابي تجربة من هذا اللون في قصيدة أسماها « الصباح الجديد » يقول فيها:

اسكـتي يـا جراحْ		واسكـني يـا شجونْ
مـات عهـد النواح		وزمـــان الجنون
وأطـلّ الصبـاح		من وراء القرون
في فِجـاج الردى		قـد دفنـت الألمْ
ونشرت الـدموع		لريـاح العـدم
واتخـذت الحيـاه		معزفــا للنغم
أتغنـى عليـه		في رحـاب الزمـانْ
وأذبـتُ الأسى		في جمال الوجود
ودحَوْتُ الفؤاد		واحـةً للنشيـدْ
والضيـا والظـلال		والشذى والورود
والهوى والشبـاب		والمنـى والحنـان

وقد نجد في الأبيات بعض الصور المجازية الموفقة كقوله «ونشرت الدموع لرياح العدم» لكنها تظل صوراً مبتورة لا تنمو ولا تعمق.

ولإبراهيم ناجي قصيدة من هذا الطراز تدور حول رمز «الزورق» الضالّ في مهب العاصفة وثورة الأمواج، وهو رمز أثير لدى الشعراء الوجدانيين وقد سمى به علي محمود طه ديوانيه الأوّلين «الملاح التائه» و«ليالي الملاح التائه». وضمَّن ديوانه الأول قصيدة أسماها بهذا الاسم. وفي أبيات ناجي شيء من الحركة النفسية والمزاوجة بين النفس والطبيعة، لكن قِصر البيت وسرعة ورود القافية يحولان دون عمق الصورة وامتدادها:

أين شط الرجـاءْ		يـا عُبـاب الهمومْ؟
ليلـتي أنواء		ونهـاري غيوم!
أعْولِي يـا جراح		أسْمِعي الـديّانْ
لا يهمُّ الريـاح		زورق غضبـان
البِلَـى والثقوب		في صميـم الشراعْ
والضنـى والشحوب		وخيـال الوداع

(١) أغاني الحياة ص٢٣٤.

إسخري يـــا حيـــاه   قهقهي يـــا رعودْا
الصّبـــا لن أراه   والهوى لن يعود[1]!

ولعل من الأسباب التي حالت دون أن تصبح الموشحات إطاراً عامّاً للشعر العربي يحلّ محل القصيدة التقليدية، ما كان فيها من هذا الزخرف الهندسي في تقسيم الأشطار ونظام القوافي، إذ ينظر الشاعر إلى مقتضيات الموسيقى قبل أن يستجيب لطبيعة الموضوع وانطلاق الموهبة. ومن خير النماذج لذلك التقسيم الهندسي الذي تغلب فيه طرافة الشكل وبراعة التقسيم قول عبادة بن القزاز:

بـــــدر تِمّ   شمس ضحـــــى   غصن نقـــــا   مســـــك شمّ
مـــــا أتم   مـــــا أوضحـــــا   مـــــا أورقـــــا   مـــــا أنم!
لا جـــــرم   من لمحـــــا   قـــــد عشقـــــا   قـــــد حُرم!

وقد أسرف الوشاحون في الجري وراء الطريف من الأشكال حتى لقد عدُّوا ما يجري من الموشحات على الأوزان المتسقة المألوفة في مرتبةٍ دون ما يخرج بطريقةٍ ما على هذه الأوزان. وفي ذلك يقول ابن سناء الملك في «دار الطراز»: «.. والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين: أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت بها تلك الكلمة عن الوزن الشعري. وما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء».

ومن محاولات التجديد في شكل القصيدة متابعة من بعض الشعراء لما رأيناه من تجارب في الشعر المرسل عند رواد مرحلة الاتجاه الوجداني الأولى، وهي متابعة تتسم بمزيد من الوعي الفني لطبيعة الإيقاع ووظيفة القافية في الشعر، وتختار للشعر المرسل ما قد يناسبه من ألوان شعرية تضيق طبيعتها ومقتضياتها بالقافية الواحدة المطردة وبالبيت المشطور فالشعر المسرحي يقتضي بطبيعة الحوار المتبادل بين الشخصيات مرونة لا تحدّها القافية في ختام البيت، و«تقطيعا» للعبارة لا يتحكم فيه طول الأشطار. والأذن لا تتوقع القافية في الحوار المسرحي كما تتوقعه في القصيدة، إذ يمزج الحوار والأداء

(١) ليالي القاهرة ص٧٧.

المسرحي بين الأشطار والأبيات ويفصلها في وقفات لا تلتزم بالتفعيلات أو القوافي بقدر ما تلتزم بالانفعال والدلالة وتلوين العبارات بألوان اللحظات النفسية المختلفة.

ورائد هذه المحاولة هو محمد فريد أبو حديد، وقد كتب في الشعر المرسل مسرحية أسماها «ميسون الغجرية» وقدم منها نماذج للقراء في مجلة الرسالة[1] ليروا فيها رأيهم، بعد أن كان قد نشر بعض مقاطع من هذا الطراز ترجمها عن مسرحية عطيل. وقد قدم لهذه النماذج بقوله:

نشرت الرسالة ترجمتين لقطعة من رواية عطيل الشهيرة، إحداهما نثر والأخرى شعر مرسل، وقد حاولت أن أعرف رأي الأصدقاء في أوقع الترجمتين في نفوسهم. وكان رأي الأكثرية أنه الشعر المرسل. على أن بعضهم استدرك في قوله فقال إن الذي يقرأ السطر الواحد من الشعر المرسل ثم يقف في آخره وينتظر ما اعتاد انتظاره من انتهاء المعنى، يشعر بالمضاضة، ويقبح في عينه ذلك الأسلوب. ولكنه إذا قرأ ذلك الشعر المرسل على سجيته فلم يقف إلا حيث يقف به المعنى وحده، وجده قولاً سائغاً لا قبح فيه. وها أنذا أعرض على القارىء صفحة من رواية صغيرة لي بها علم[2]. وهي في شعر مرسل، وقف فيها رجل غجري يحاول الآنة قلب فتاة من جنسه جامحة العواطف معرضة عنه، وهي تجيبه إجابة تَمَنُّع ودلال:

الفتى : جرحتِ فؤادي
بدلال يثير فيَّ لهيبا
فأعيدي سعادتي، وأعيدي
بسماتِ الرضا ـ أعيدي حياتي

الفتاة : (ضاحكة ساخرة) ـ ليت قلبي يسير طوعي سميعا،
فيلبّي نداء كل شفيع!
إن قلبي له هواه، فيمضي، حيث شاء الهوى،
جموحاً عنيداً.

الفتى : كنتِ ميسونُ ـ سلوتي وحياتي،
فاذكري عهدنا القديمَ، وعودي لفؤادي الجريحِ يا ميسونُ!

---

(١) أول يوليو ١٩٣٣.
(٢) يعني الكاتب مسرحيته «ميسون الغجرية».

الفتاة : (بعناد) ـ إن ماء العيون يحلو جديداً ،
وجمال الغرام أن تتولّى كفراش الربيع بين الزهور!

الفتى : (بتذلل) أنت روحي ، وكيف أحيا وحيداً؟
فانظري لي ببسمة لأداوي مهجتي..

الفتاة : (جامدة) إنه كلام ثقيل!

الفتى : (غاضباً) ويل نفسي! أمَا بصدرك قلب؟

الفتاة : (ضاحكة) لا تحاول نوال حبّي رجاءَ
لا ينال الهوى بدمع وشكوى
إنما الحب أمر ليس يُعصَى
يأخذ القلب قاهراً منصوراً!

ونلاحظ في الحوار ـ كما أشرنا ـ تقطيع العبارة الشعرية حسب ما يتوقع الشاعر أن تؤدي على المسرح دون أن يقسم البيت تقسيماً ظاهراً إلى شطرين ، كما نلاحظ انقسام جزئي البيت الواحد بين حديث الفتى وحديث الفتاة ، كما في قوله : فانظري لي ببسمة لأداوي مهجتي ... إنه كلام ثقيل ». وتأتي القوافي ـ كما ذكرنا في حديثنا عن بعض المحاولات السابقة ـ ذات إيقاع ممدود يريح الأذن فلا تفتقد القافية المطردة المألوفة: حبيباً ـ أعيدي ـ حياتي ـ سميعا ـ شفيع ـ عنيدا ـ الزهور ـ وحيدا ـ رجاءَ ـ شكوى ـ يعصى ... ».

وقد أورد الشاعر إلى جانب ذلك النموذج من مسرحيته ، نموذجاً نثرياً لرثاء أنطونيوا لقيصر وصورةً شعرية مرسلة نظمها له ، فجاءت أكثر توفيقاً من النص النثري.

وقد تابع هذه المحاولة علي أحمد باكثير في مسرحية له عن إخناتون ونفرتيتي ، وترجمة لمسرحية شكسبير « روميو وجولييت »[١]. وقد كانت هذه المحاولات تمهيداً مبكراً للشعر الحر الذي ظهر بعد ذلك في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

وقد قدّم الشاعر لمسرحيته إخناتون ونفرتيتي بكلمة عن هذا الشكل الذي أسماه النظم المرسل المنطلق » بيّن فيه طبيعته والفرق بينه وبين تجربة الزهاوي وغيره من قبله ، وإن لم يشر إلى هذه التجربة الرائدة عند محمد فريد أبو حديد ، فقال :

---

(١) نشرت ترجمة « روميو وجوليت ، عام ١٩٣٧ ، ونشرت « اخناتون ونفرتيتي » عام ١٩٤٠.

« لما ترجمت روميو وجولييت لشكسبير إلى الشعر العربي قبل زهاء ثلاث سنوات استعملت هذا « النظم المرسل المطلق » أو بالتعبير الانجليزي Running Blank Verse كما عليه الأصل، إذ اهتديت بعد التفكير إلى أنه أصلح نظم لترجمة شكسبير إلى العربية. وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة، كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك. ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك، فالتزمته في هذه المسرحية.

والبيت الواحد هنا يتألف غالباً من ست تفعيلات، وقد ينقص عنها، ولا يزيد إلا في النادر. كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربيّ المألوف، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى، فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء إلا عند نهايتها، وهذا هو معنى « المنطلق » هنا. أما معنى « المرسل » فواضح، أي أنه مرسل من القافية. على أن النظم في هذه المسرحية لم يتحرر التحرر المطلق من سلطان القافية إلا في الفصل الثاني وما بعده. ولا يصعب تعليل ذلك على من يعلم أن القافية تعين الشاعر على السبح أكثر مما تعوقه عنه.

وهذه الطريقة تختلف اختلافاً أساسياً عن الطريقة التي سلكها كثير من الشعراء المحدثين كالزهاوي وغيره، مما أسموه الشعر المرسل. فالنظم على طريقتهم تلك لا يختلف عن النظم العربي القديم إلا في إرساله من القافية. وربما اتفق أحياناً أن البيت ليس بوحدة فيه من حيث المعنى أو الإعراب، ولكنه على أية حال يكون وحدة مستقلة من حيث النغم الموسيقي، أي أن النغم الموسيقي لا يطّرد في بيتين، بل ينقطع عند نهاية البيت أول ويبتدىء من جديد في أول البيت التالي، وهكذا دواليك.

وفي نظري أن هذه الطريقة الجديدة، التي لم أعلم أحداً سبقني إليها هي أصلح طريقة للشعر التمثيلي. ويطول بي الكلام إذا ذهبت أشرح بالتفصيل وجاهة هذا الرأي، فلأترك ذلك لأفهام القراء أنفسهم ولتجربة من يعنيهم الأمر من المشتغلين بالفن التمثيلي في أدبنا العربي ».

على أن أحداً من الشعراء لم يستجب حينذاك لهذا الشكل الجديد، فظلت القصيدة الوجدانية، باستثناء بعض أشكال تجريبية في قصيدة لهذا الشاعر أو ذاك، تعتمد على الإطار التقليدي ذي الطابع العصري، أو على نظام المقطوعة المتغيرة القوافي في نسق معلوم.

ومن بين تلك الأشكال التجريبية ـ السابقة على دعوة باكثير ـ مقطوعة طريفة الشكل شديدة الشبه بالشعر الحر، ظهرت للمازني في كتابه حصاد الهشيم (عام ١٩٢٤) ونشرت بعد ذلك في الجزء الثالث من ديوانه، وهي أيضاً من الشعر المرسل، وقد أسماها «أين أمك.. محاورة مع ابني محمد» يقول فيها(١):

لم أكلّمهُ، ولكنْ نظرتي
ساءلتْهُ: أين أمُّكْ؟
أين أمُّكْ؟
وهو يهذي لي على عادته
مُذْ تولّت، كلَّ يومْ
كلَّ يومْ!
فانثنَى يبسط من وجهي الغضون
ولعَمْري كيف ذاكْ؟
كيف ذاك!
قلتُ، لما مسَحَت وجهي يداه:
أتُرى تملك حيلهْ؟
أيّ حيلهْ
قال: ما تعني بذا يا أبتاه؟
قلت: لا شيء أردتُه!
ولثمتُه!

ويتصل بالتجديد في شكل القصيدة وبنائها ما أشرنا اليه من «تصميم» تقوم عليه بعض القصائد الطوال ذات المقاطع، إذا تضمنت معنى كلياً تشترك في بيانه وتأكيده أبياتها ومقاطعها. ومع أن «الفكرة» هي التي تسيطر على جو القصيدة العام، فإن ما يسلكه الشاعر في نظام المقطوعة من منهج يفرض عليه أسلوب عرضها ويوجهه وجهة فنية خاصة تخضع لطبيعة ذلك النظام. ومثال ذلك قصيدة طويلة سبق أن أشرنا اليها عند علي محمود طه أسماها «ميلاد شاعر»، بدأ بها ديوانه الأول «الملاح التائه». وتقع

(١) الديوان ص٢٤٨.

القصيدة في ستة أقسام وخاتمة. يعرض الشاعر في كل قسم منها صوراً لفرحة الكون والطبيعة بذلك المخلوق السماوي الذي هبط إلى الأرض ليشيع فيها معاني الجمال والروح والفن. ويتألف كل قسم من عدد من الأبيات يتراوح بين أربعة عشر بيتاً وتسعة عشر. ينتهي بقوله: في ختام الاقسام على التوالي «إن ما تشهدون ميلاد شاعر: إن هذا يا فجر ميلاد شاعر. إن هذا الصباح ميلاد شاعر. إن هذا المساء ميلاد شاعر. إن هذا يا ليل ميلاد شاعر. وأجعلوا جنتي قصيدة شاعر» ثم تنتهي الخاتمة بقوله:

أيهـــا الشاعر اعتمـــد قيثـــارَكْ
واعزف الآن منشداً أشعـــــارك
واجعـــل الحـــب والجمـــال شعـارك
وادْعُ ربّــا دعـــا الوجودَ وبـــارَك
فزهـــا وازدهي بميـــلاد شاعر!

ومع أن كل قسم من تلك الأقسام يصوّر فرحة مشهد من مشاهد الطبيعة أو وقتٍ من أوقاتها بمولد الشاعر، فإن هذا التصميم «الذهني» السابق على لحظة الإبداع قد حال دون أن تنمو صورة هذه الفرحة على نحو عميق مركب، وفرض على الشاعر أن يكرر كثيراً مما جاء به، من قسم إلى آخر، بلا جديد إلا في اختلاف الصياغة وتعدد عناصر الطبيعة. ولا شك أن هذه الصور جميعاً تعكس الموقف الوجداني الجديد من الفن والطبيعة والمفهوم العصري للشعر ومعجمه وأساليب تعبيره، لكنها تظل في النهاية معرضاً للقدرة البيانية في هذا المجال لا تُطوِّر إحداها الأخرى أو تزيد عليها، بل قد يُغْنى بعضها عن سابقه أو تاليه. ومن نماذج هذا التشابه والتكرار في الجو العام وطبيعة الصورة والمعجم الشعري قوله، مثلاً، من المقطوعة الثانية:

.. نسّقَ الأرضَ زينـــة وجـــلاهـــا
قسماتٌ من وجهـــــه الوضّـــاءِ
ربوة عنـــد جـــدول عنـــد روض
عنـــد غَيْـض، وصخرة عنـد مـاءِ
فزهـــا الفجر مـــا بـــدا وتجـــلى
وازدهـــى بـــالوجود أي ازدهـــاء
قـــال: لم تُبـد لي الطبيعـــة يومـــا
حـين أقبلـت، مثـل هـذا الرواء

وقوله من المقطوعة الثالثة:

كان فجر، وكان ثم صباح
فيه للحسن غدوة ورواحُ
بكَرَت للرياض فيه عذارى
تزدهيهن صبوة ومراح
حين لاحت لهن رنّ هتاف
وعلت بالدعاء منهن راح
قلن: ما أجمل الصباح، فما حلّ
على الأرض مثل هذا صباح!
فتعالوا بنا نغني ونلهو
فهنا اللهو والغناء يتاح
وهنا جدول على صفحتيه
يرقص الظلّ والسنى الوضّاح

ولعلنا نلاحظ اشتراك المقطوعتين في كثير من عناصر الصورة الشعرية اللفظية والمعنوية، كحديث كل منهما عن الفجر والجدول ومظاهر النور، والروح الرومانسية العامة في المعجم الشعري.

ولا نستطيع أن نغض مما تشهد به مقطوعات القصيدة من خصب الخيال وجمال المجاز والتجسيم وثراء المعجم الشعري، لكننا قد نفتقد مع ذلك كله عمق الشعور وأصالة الصورة الشعرية الواحدة التي يستغرق الشاعر كل خطوطها وألوانها دون أن يخلط بينها وبين عناصر صور أخرى قد يضيق القارىء الناضج بما فيها من تكرار.

ومن النماذج الأخرى المعروفة لهذا اللون من القصائد ذات التصميم الشكلي قصيدة ايليا «أبو ماضي» الطلاسم، فقد قسمها إلى مقطوعات تعرض بعض مجموعاتها لمشهد من مشاهد الشك الذي يراود فكر الشاعر، والعجزِ الذي يحس به ازاء أسرار الكون والنفس والطبيعة. وتنتهي كل مقطوعة بتساؤل يجيب عنه الشاعر بقوله: «لست أدري». وفي سبيل الوصول إلى هذه الخاتمة الملتَزَمة يبني الشاعر مقطوعته القصيرة، التي لا تزيد على أربعة أبيات قصيرة من مجزوء الرمل، بناء لغوياً خاصاً يقوده في نهاية البيت الرابع إلى تلك العبارة الملتزمة. وقد تغريه طرافة العبارة فيقع في صنعة بادية

التكلف. كما في قوله، مثلاً، في ختام المقطوعة التالية:

أتراني قبلمـــا أصبحـــت إنسانـــا سَوِيّـــا
كنـتُ مَحْوا أو مُحـالا، أم تراني كنـت شيّـا
ألهـذا اللغز حَـلٌّ؟ أم سيبقـى أبـديّـا
لسـت أدري.. ولمـــــاذا لسـت أدري؟

لست أدري

وقوله في ختام مقطوعة أخرى:

يا كتابَ الدهر قل لي: أَلَهُ قبْلٌ وبَعْدُ
أنـــا كـــالزورق فيـــه، وهو بحر لا يُحَـدّ
ليس لي قصد، فهل للدهر في سيريَ قصد؟
حبّـــذا العـــلم، ولكن.. كيـــف أدري؟

لست أدري!

وفي ختام مقطوعة ثالثة:

إن في صــدريَ يــا بحر لأسرارا عِجــابــا
نزل السِّتر عليهـا، وأنـا كنـت الحجـابـا
ولـذا أزداد بعـدا، كلمـا زدت اقـترابـا
وأراني كلمـــــا أوشكـــــت أدري...

لست أدري!

وبدافع من تحقيق هذا الشكل يلمّ الشاعر بفكرته إلماماً سريعاً ثم ينتقل إلى فكرة أخرى قد لا ترتبط بها، إلا بهذا الخيط المشترك من الشك، وقد تُكمل جانباً من جوانبها لكنه يظل منفصلاً انفصالاً واضحاً عن سائر الجوانب. ففي حديثه عن البحر - وهو أكثر أجزاء القصيدة توفيقاً - يتنقل الشاعر من خاطرة إلى أخرى مما يوحي به البحر، لكنه لا يتلبث عند فكرة بعينها ليفصّل القول فيها على نحو فني يُحيل الفكرة إلى إحساس ويصوغ الخاطرة في صور شعرية. فبينما يتحدث في مقطوعة عما يزعمه الناس من صلة الإنسان القديمة بالبحر، نراه يقفز فيتساءل عن عُمْر البحر وصلته بالأنهار والأمواج، ثم يرثي له - وهو الجبار - في أَسْره الذي يشبه أسره هو، ثم يعرض لفكرةِ تَحوّل الحياة وتداخُل عناصرها، والحرب الدائرة في أعماق البحر بين القويّ

والضعيف، وذكريات المحبين وأمجاد المحاربين على شطآنه - وغير ذلك من المعاني. خاتماً كل تساؤل بتلك العبارة التي تبتر الصورة وتقطع الصلة بين المقطوعة وما يليها: «لست أدري».

وكان من نتيجة ذلك العرض الموجز الهندسي للفكرة أن جاءت عبارات الشاعر في أغلبها تقريرية نثرية ليس فيها من مقوّمات الصورة الشعرية ما نجده عند الشاعر نفسه في قصائده التي يطلق فيها موهبته على سجيتها ولا يقيدها بتلك القيود الشكلية الصارمة. ومن نماذج العبارات التقريرية النثرية قوله، مثلاً:

عجبـا للنـاسك القـانـت وهو اللوذعِي
هجر النـاس، وفيهم كـل حسن مبـدع
ومضى يبحـث عنـه في المكـان البلقـع
أرأى في القفر مـاء أم سرابـا؟
لست أدري

كم تُمـارِي أيهـا النـاسك في الحـق الصريحْ
لو أراد الله ألا تعشق الشيء المليـح
كـان إذ سوّاك، سواك بـلا قلـب وروح
فـالـذي تفعـل إثم.. قـال إني....
لست أدري

أيهـا الهـارب، إن العـار في هـذا الفرار
لا صـلاحٌ في الـذي تصنـع، حـتى للقفـار
أنـت جـانٍ، أيّ جـان! قـاتـل في غـير ثـار
أفـيرضَـى الله عن هـذا ويعفو؟....
لست أدري

ولسنا في حاجة إلى بيان غلبة التعبير النثري المباشر على هذه المقطوعات بوجه عام، لكن حسبنا أن نشير الى قوله: «وهو اللوذعي، المكان البلقع، الشيء المليح، إن العار في هذا الفرار، أنت جان.. أي جان، أفيرضى الله عن هذا».

ومن نماذجها أيضاً قوله مخاطباً نفسه بين القبور:

انظري كيـف تساوَى الكـل في هـذا المكـانْ

وتـلاشى في بقـايـا العبـد ربُّ الصولجـان
والتقـى العـاشق والقـالى فمـا يفـترقـان
أفهــذا منتهـى العــدل؟ فقـالــت....

لست أدري!

وإذا لم يكن هذا منتهى العدل فإن التعبير على أية حال «منتهى النثر!».

ومع هذا التنقل من خاطرة إلى أخرى تكثر الأفكار الصغيرة التي يتوهم الشاعر أن فيها عمقاً وشيئاً شبيهاً بالفلسفة برغم ما في بعضها من سذاجة بادية، كقوله مثلاً:

كــلَّ يوم ليَ شأن، كـــل حـــين لى شعورْ
هــل أنــا اليوم أنــا منــذ ليــال وشهور؟
أم أنـا عنـد غروب الشمس غـيري في البكور؟
كلمــا ساءلـــت نفسي، جـــاوبتــني....

لست أدري!

رُبَّ أمرٍ كنــتُ، لمـّا كـان عنـدي، أتّقيـه
بِــتُّ، لمــا غــاب عــني وتوارى، أشتهيــه
مــا الــذي حبَّبــه عنــد ومــا بغَّضَنيــه؟
أأنــا الشخــص الــذي أعرض عنــه....؟

لست أدري!

رُبَّ شخــص عشت معْـه زمنــا ألهو وأمزحْ
أو مكـــــان مرَّ دهر، وهو لي مسرى ومسرح
لاح لي في البعد أجلي منه في القرب وأوضح
كيــف يبقــى رسم شيء قــد توارى....؟

لست أدري!

رُبَّ قبـح عنـد زيـد هو حُسْن عنـد بكرٍ
فهمـا ضـدان فيــه، وهو وَهْم عنـد عمرو
فمن الصـادق فـيا يـدّعــه؟ ليـت شعري!
ولمـــاذا ليس للحسن قيـــاس....؟

لست أدري!

على أننا نصادف بعض لمحات شعرية وفكرية طيبة في حديثه عن البحر والدير، كقوله:

قيل أدرَى الناس بالأسرار سُكّان الصوامعْ
قلت: إن صح الذي قالوا، فإن السرّ شائع!
عجبا! كيف ترى الشمس عيون في براقع
والتي لم تتبرقع لا تراها...؟
لست أدري

إن تكُ العزلة نُسكا وتُقيً فالذئب راهبْ
وعرين الليث دير، حُبُّه فرض وواجب
ليت شعري، أيُميت النسك أم يُحيي المواهب؟
كيف يمحو النسكُ إثما، وهو إثمٌ....؟
لست أدري

وإن أفسد المقطوعة الثانية قوله النثري «حبه فرض وواجب»! ومنها قوله:

إنني يا بحر، بحر شاطئاه شاطئاكا:
الغدُ المجهول والأمس اللذان اكتنفاكا
وكلانا قطرة، يا بحر، في هذا وذاكا
لا تَسَلْني: ما غدٌ، ما أمسُ؟ إني
لست أدري!

وليس أدل على أثر النزعة الفكرية في «فنية» القصيدة من أن كل ما استشهدنا به من مقطوعاتها يخلو من أية صورة مجازية أو تشبيه، إلا إذا عددنا من ذلك قوله «يا كتاب الدهر قل لي.. أنا كالزورق فيه.. وكلانا قطرة» وهي تعبيرات ابتذلها طول الاستعمال حتى فقدت دلالتها البيانية.

وليس اعتراضنا على النزعة الفكرية في ذاتها، فالفكر والتأمل ليسا ببعيدين عن طبيعة الشعر، وإنما نعترض على أن تظل الفكرة على سطح الصورة الشعرية أو منعزلة عنها أو مسيطرة عليها، ولا تمتزج بها حتى تستحيل إلى إحساس عميق في صيغة فنية موفقة. وقد دفعنا إلى هذا التفصيل ما يراه بعض الدارسين في هذه القصيدة وما شاع عنها بين محبّي الشعر من أنها من عيون الشعر العربي الحديث، وفي رأيي أنها ليست من خير نماذج ذلك الشعر ولا من أحسن ما نظم الشاعر.

(٢) المعجم الشعري

أما المعجم الشعري فإنه من عناصر الشعر الأولى التي تتأثر بالتطور الحضاري وإن لم يتخذ صورة تغير حاسم من مرحلة إلى أخرى. وقد رأينا كيف تميزت اللغة عند أصحاب حركة الإحياء - برغم تقليدهم الغالب - فتسربت إليها آثار من روح العصر الحديث في ألفاظها وبناء عباراتها وأساليبها.

ومنذ أن بدأ الشعراء يتجهون إلى التجربة الذاتية ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحمّلة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عباراتهم وصورهم، ممتزجة أحياناً بألفاظ تقليدية، وخالصة أحياناً لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة.

ومن بين هذه الألفاظ ما استحدثه هؤلاء الشعراء واتخذوا منه رموزاً تقوم مقام الحقيقة، مثل «القيثارة» وهي لفظة مستحدثة تربط بين الشعر والموسيقى والغناء. ومنها كلمات مألوفة أكثر هؤلاء الشعراء من استخدامها في سياق نفسي وجمالي خاص حتى تميزت بوجود بيانيّ وفنيّ جديد، مثل «المساء» فقد تعددت دلالات هذه الكلمة في الشعر الوجداني وارتبطت بكثير من معاني الألوان والظلال والأضواء والشجي الرقيق والحزن العميق والفرحة الغامرة والحركة والسكون، حتى غدت كياناً نابضاً بالحياة والعواطف والذكريات، يتجاوز مدلول الكلمة اللغوي أو البياني المألوف إلى مدى بعيد.

وقلّ أن نصادف «المساء» في الشعر العربي القديم، وإنما يتحدث الشعراء في الأغلب عن الليل، فيصفون طوله ونجومه ويصورون همومهم أو متعهم فيه، متطلعين أحياناً إلى الصباح لينقذهم مما هم فيه من سهد طويل. أما المساء فإنه لحظة من اليوم لا «تقابل» النهار، بل هي كالبرزخ بينه وبين الليل. وهي لحظة تثير كامن الأشجان والأشواق الخفية في النفوس المرهفة الحس، وفيها تتعاقب الأضواء والظلال ويتوقد الشفق ويخبو وتعود الطيور إلى أعشاشها والرّعاة إلى ديارهم، ويودّع الوجدان المستوفز طرفاً من اليوم ويتهيأ لاستقبال طرف آخر. وكل ذلك يجعلها لحظة «وجدانية» مثيرة خصبة يجد كل شاعر فيها من المعاني ما يمكن أن يكون رمزاً لما تجيش به نفسه من عواطف أو ذكريات أو أشواق. وتصبح الكلمة «محوراً» لكثير من الصور القائمة على ألفاظ يستدعيها هذا الوجود الجديد للمساء، بعضها مادي ذو دلالة نفسية

كالشفق والنسيم والأطيار والأزهار والصمت والضجة والسكون والحركة والظلام والنور، وبعضها نفسي خالص كالاشجان والأشواق والأحزان والأفراح. ومن نماذج هذا الوجود الذي تختلط فيه هذه المشاعر والألوان جميعاً قول الشابي - وهو من أكثر شعراء الوجدان التفاتاً الى تلك اللحظة من لحظات اليوم - من قصيدة بعنوان «المساء الحزين»(١):

أظَلَّ الوجودَ المساءُ الحزينْ
وفي كفّه مِعْزفٌ لا يبينْ
وفي ثغره بسَمَات الشجون
وفي طرفه حسرات السنين
وفي صدره لوعة لا تقرّ
وفي قلبه صعقات المنون
وقبّلَه قُبَلاً صامتات
كما يلثم الموتُ وردَ الغصون
وأفضى إليه بوحي النجوم
وسِرِّ الظَلام ولحن السكون
وأوحى إليه مزاميره
فغنّت بها في الظلام الحُزون
وعلّمه صرخبات القلوب
وأنهله من سُلاف الشؤون
فأغفى على صدره المطمئنّ
وفي روحه حُلُم مستكين
قويّ غَلُوب كسحر الجفون
شجيّ لَعُوب، كزهرِ حزين
ضحوك وقد بلّلته الدموع
طروب وقد ظللته الشجون

(١) أغاني الحياة ص٩٤.

أظــلَّ الفضــاءَ جنــاحُ الغروب
فــألقــى عليــه جمالا كئيــبْ
وألبسه حُلّــــةً من جـــلال
شجــيٍّ قــوي، جميــــل غَلــوب
فنــامـت عــلى العشب تلـك الزهور
لمرأى المساء الحزين الرهيـــــب
وآبـــت طيور الفضـــاء الجميــل
لأوكـــارهـــا، فرِحـــات القلوب
وقــد أضرمـت بـأغـاريـدهـا
خيــال السماء الفسيــح الرحيــب
وولَّـــى رعـــاة السوام إلى الحيّ
ـ يُزْجونهـــــا في صمات الغروب
فتثغو حنينـــا لِجمـــلانهـــا
وتقطـــف زهر المروج الخصيـــب
وهــم ينشـدون أهـــــازيجهم
بصــوتٍ بهيــج فَــروحٍ طــروب
ويستمنحون مزامـــــــــيرهم
فتمنحهم كـــل لحن عجيــــب
تطـــير بـــه نسمـات الـغروب
إلــى الشفــق المستطـير الخلـوب

ومهما يكن رأينا في قلق بعض قوافي الشاعر وكثرة مرادفاته وغرابة بعض مشتقاته، فإن الأبيات حافلة بتلك الألفاظ التي تدور حول المعنى الجديد للمساء وما يختلط فيه من مشاعر متباينة تراوح بين الأسى والفرح والسكون والحركة والظلام والنور.

ومن هذا القبيل قول الهمشري في قصيدة له بعنوان «ليلية.. صور من المساء في القرية»[1]:

---

(١) ديوان الهمشري ص٢١٢.

ولّى النهار وأقبل الغسَقُ
والصمت يجثم خلفه الأُفقُ
والصمت ينشر فيه موكبَه
هذا الضبابُ، ويلمح الشفق
والدّوح مرتعش، يخالسه
بين السحائب كوكبٌ خفِق
صه! فالمساء هنا كمختشع
في الدير، جلّل قلبَه الفرَق
والطير رنّق للنعاس، فلا
طيرٌ يرفّ به ولا ورق
أرخى الظلام عميقَ وحشتِه
فوق الديار، وأخلت الطرق!
هذاك راعٍ غاب منحدرا
خلف السياج، ولفّه الغسق
ماذا بوادي الشرق؟ كوكبة
غيماءُ فوق رُباه تحترق؟
لا.. بل هنالك قد حبا قمر
خلف الروابي الخضر ينبثق!

وقد نلاحظ بين القصيدتين فرقاً في الشعور والتصوير. فالشابي يجمع كل أطراف الموقف الشعوري المركّب إزاء المساء ويرسم صورته بكل ما في جوانبها ولحظاتها من مفارقات ومتناقضات مستخدماً تلك الطائفة من الألفاظ ذات الدلالات الوجدانية غير المحددة، على حين يعبّر الهمشري عن شعور هو أميل إلى الحزن والتأمل والصمت، ويختار من الألفاظ ما يعبر عن تلك اللحظات الحافلة بهذا الشعور. لذلك تكثر في مقطوعته الألفاظ الدالة على السكون العميق والصمت الموحي والظلال والألوان الكابية، حتى إذا أراد أن يعبر عن لحظة جديدة في المشهد بانبثاق القمر وكأنه «كوكبة تحترق» وصف الكوكبة بأنها غيماء، إذ ما يزال الشاعر برغم النور الجديد يعيش في ذلك الصمت الممتد والسكون الحزين.

ويتخذ الخريف بين الفصول وضع المساء بين ساعات اليوم ، فيغدو رمزاً لكثير من المشاعر المتناقضة المتراوحة بين الأسى الشفيف ، والحنين إلى المجهول ، والشعور بالفناء ، والإحساس بالألوان في تحولها بين الصيف والشتاء ، والأنسام في انتقالها بين الحر والبرد . وقلَّ أن نلتقي بالخريف في الشعر العربي القديم ، كما نلتقي بالشتاء والربيع والصيف ، فهذه الفصول الثلاثة متميزة واضحة المعالم ، متقابلة تقابُلَ الليل والنهار ، على حين يقف الخريف مَعْبَراً بين الصيف والشتاء لا يلتفت إليه إلا أصحاب الوجدان الذي يعي ما تحمل هذه التحولات من دلالات ورموز . ولسنا بذلك نرمي شعراءنا القدماء بغفلة الوجدان أو ضعف الإحساس ، فإن الخلاف ينبع في المقام الأول من الاتجاه الشعري الغالب عندهم وما يسيطر عليه من « موضوعية » تميل إلى « الأنماط » البيانية التي تختفي وراءها الذات ، كما ذكرنا من قبل ، على حين يطلق الشاعر الوجداني لعواطفه وخياله العنان ويمزج بين إحساسه ومشاهد الطبيعة والحياة من حوله ، فيرى فيها ما قد لا يراه الشاعر الموضوعي ، أو ما قد يراه ويعزف عن تصويره لما في ذلك من ذاتية مسرفة .

وقد تحدثنا من قبل عن إحساس الشاعر الوجداني بما يربطه بعالم الروح من أسباب ، وعن تطلعه إلى حياة يخلص فيها من قيود الطين ويعلو إلى مسابح النور . لذا يؤلف النور ومشتقاته ومرادفاته وما يتصل بمعانيه من ألفاظ محوراً هاماً تدور حوله كثير من قصائد هؤلاء الشعراء وصورهم . وهم يُؤْثرون من تلك المشتقات والمرادفات ما كان بعيداً عن الدلالات المادية المحدودة ، قادراً على الإيحاء بمعان روحية ونفسية عديدة ، كالشعاع والسنى واللألاء والألق وغير ذلك من الألفاظ . ونجد مثالاً لذلك في مقاطع من قصيدة علي محمود طه عن ميلاد الشاعر ، وقد أشرنا اليها من قبل في معرض الحديث عن « تصميم القصيدة » ، وفيها يقولت متحدثاً عن الشاعر :

هبـط الأرض كـالشعـاع السنيّ
بعصـا ساحر وقلـب نـبيٍّ
لمحـة من أشعـة الروح حلّـت
في تجـاليـدِ هيكـل بشري
وسبـا الكـائنـاتِ نور محيـا
ضـاحـك البشر عن فؤاد رضي

وعلى ثغره يضيء ابتسام
رف نورا بأرجوان ندي

حين ولّى الدجى وأقبل فجر
واضح النور مشرق اللألاء
نسق الأرض زينة وجلاها
قسمات من وجهه الوضّاء
... لا ولم يسْرِ ملء عيني وأذني
مثل هذا السنى وهذا الغناء

وهنا جدول على صفحتيه
يرقص الظل والسنى الوضاح
وفراش له من الزهر ألوان
- ومن ريّق الشعاع جناح
وهنا ربوة تلألأ فيها
خضرة العشب والندى اللماح
مثل هذا الصباح لم يلد الشرق
- ولم تنجب الشموس الوضاح
وبأحنائه يرفّ ذَماء
من سنى الشمس خافق لم يقرّ
وكأن الوجود بحر من النور
- على أفقه الملائك تسري
هذه ليلة يشفّ فيها الحسن
- ويهفو بها الضياء اختيالا
وإذا النهر شاطئاً وغبيرا
يتبارى أشعة وظلالا
فأحس الفؤاد يخفق منه
ورأى النور جائلاً حيث جالا
وتجلّى الصدى الحبيب الساحرْ
في محيط من الأشعة غامرْ

مـــاؤه ذوب خمر وسنـــا شمس
ـ وريّـــا ورد وألحـــان طـــائر
وضعوا هضبـــة تطـــل عليـــه
ذات صخر منوّر العشب عـــــاطر

وسنـــى مشرق يضيء الـــدجونـــا
سرمـــديّ الشعـــاع يمحو المنونـــا
رائـــق النور ليس يعشي العيونـــا

فالنور في هذه الأبيات لفظة محورية تدور حولها عبارات الشاعر وصوره وتتفرع عنها طائفة من الألفاظ تعبر عن معاني النور ومظاهره على نحو لا يتصل بوجود مادي محدد وإنما يوحي بمعان نفسية ووجدانية كثيرة، كالسنى والشعاع واللألاء واللماح والوضاح. وترد هذه الألفاظ أحياناً في بناء لغوي يزيد من قدرتها على الإيحاء بمعاني البهجة ومجالي الجمال من مثل «بحر من النور، يتبارى أشعة وظلالا، ريق الشعاع،، مشرق اللألاء، واضح النور، محيط من الأشعة غامر، منور العشب، سرمدي الشعاع، رائق النور».

على أن ذلك لا يعني أن علي محمود طه كان شاعر ألفاظ وأنه «وقع فريسة الكلمات، فقد استولت عليه بتموجاتها المختلفة وما ترسله من إشعاعات، وشَعَر كأن هذه مهمته: فما عليه إلا أن يطلق هذه الكلمات في تجربة تسمى قصيدة فإذا هي كالشِّباك السحرية تصيد له المعجبين من كل مكان»(١). فالحق أن علي محمود طه في أغلب قصائد ديوانيه الأولين «الملاح التائه» و«ليالي الملاح التائه» لا يسرف هذا الإسراف في استخدام الألفاظ الرومانسية ولا يضعها في غير مواضعها من الجملة الشعرية التي تتآزر فيها عناصر الصورة الشعرية المختلفة من ألفاظ ومجاز وتشبيه ومقابلة ومماثلة وإيقاع. وفي شعره نغمة شجية كتلك التي نجدها في أشعار القدماء من ذوي الميول الوجدانية والنزعة الموسيقية ـ لذلك يبدو غريباً أن يقول عنه الدكتور شوقي ضيف إن موهبته الشعرية «لم تتغذ تغذية كاملة بأصول الشعر العربي. وإن قراءاته في هذا الشعر لم تكن تتجاوز حافظاً وشوقي ومطران، إلا في القليل النادر، فقد كان يقرأ أحياناً في البحتري وغيره من شعراء العصر العباسي»، فإن هذا التوازن الواضح في أغلب شعره بين روح التراث

(١) الدكتور شوقي ضيف ـ الأدب العربي المعاصر في مصر ص١٣٧.

ومقتضيات الحداثة، وما نجده في أسلوبه من رصانة، وفي عبارته من سلامة، لا يمكن أن يتحقق لشاعر على هذا القدر الضئيل من المعرفة بالشعر القديم. ولعل الذي أوحى بهذا الرأي في شعره عند بعض الدارسين ما رأوه في بعض قصائده، كتلك القصيدة التي أوردناها له - من ألفاظ بعينها تتردد في القصيدة على نحو واضح دون أن ترتبط بتجربة خاصة. لكن أغلب شعره ليس من هذا الطراز، وهو لا « يقتنص الكلمات الشعرية في القصيدة التي يصنعها، فإذا هي كعقد من الجواهر تتألق فيه حباته... وربما سمع عن شعراء الرمزية أنهم يعنون عناية شديدة بموسيقاهم فاستقر ذلك في نفسه وصدر عنه في شعره.. ولكنه لم يستطع أن ينظم قصيدة رمزية، فقد كانت ثقافته المحدودة لا تتيح له فهم هذا المذهب ومجاراة أصحابه في شعرهم المجنح الغامض ». حقاً إنه لم ينظم شعراً رمزياً بالمعنى الصحيح للرمزية، وهو ليس من أكثر شعرائنا الوجدانيين اقتراباً من هذا المذهب، كالهمشري ومحمود حسن إسماعيل مثلاً، لكنه يستخدم ألفاظه ويبني عبارته بوعي لغويّ وفنيّ وموسيقيّ ظاهر معبراً عن تجربة وجدانية عميقة بالفقد والشوق الغائم والحنين الرومانسي إلى الماضي المطلق والمستقبل المجهول. وحسبنا أن نقرأ له أبياتاً من « الأمسية الحزينة »[1] لنلمس فيها هذه المزاوجة الناجحة بين القديم والجديد، والاستخدام الموفق للألفاظ في عبارات وصور شعرية مركبة تتألف منها موسيقى ليست مقصودة لذاتها، بل هي صدى لطبيعة التجربة وإحساس الشاعر. وقد قدم الشاعر للقصيدة بقوله « هنالك بين الأمواج الزرقاء يمتد برزخ من الرمال بين شاطىء البحر الأبيض وبحيرة المنزلة حيث تشرف أكواخ « أشتوم الجميل » من بوغازها الصامت على آثار قلعة متهدمة، جلسنا عليها أيام صبانا نمرح في أمسية هادئة بين رمال وصخور وأمواج. زرنا هذه البقعة ذات مساء قريب في جو عاصف فهاجت بنا ما هاجت من أحلام وآلام »:

جـدَّدتِ ذاهـبَ أحـلامي وليـلاتي
فهل لـديكِ حديـث عن صبـاباتي!
يـا كعبـةً لخيـالاتي وصومعـة
رتّلـتُ في ظلهـا للحُسن آيـاتي
للحـبِّ أولُ أشعـار هتفـت بهـا
وللجمـال بهـا أولَـى رسالاتي

(١) الأعمال الكاملة ص١٣٣.

عليكَ، واديَ أحلامي، وقفت أرى
طيف الحوادث تمضي بعد مأساة
آوِي إلى جنبات الصخر منفردا
أبكي لأمسيةٍ مرّت، وليلات
قد غيّرتنا الليالي بعدها سِيَرا
وخلّفتنا العوادي بعض أشتات
تلفّتَ القلب في ليلاءَ باردةٍ
يبكي لياليَك الغُرّ المضيئات
وذكريات من الماضي، يطالعها
بين الحقول وشطآن البحيرات
يا للبحيرة! من يرتاد شاطئها
ومن يُسِرّ إلى الوادي منُجاتي!
ومن يعيد لنا أطياف ليلتها.
وما غنمنا عليها من أويقات!
وخلوةٍ في حِفافيها وقد عبثت
يد الصَّبا بحواشيها الموشّاة
يضمُّنا باسق في الشط منفرد
ضمَّ الشتيتين في علياءِ جنات
وللقلوب أحاديث يجاوبها
تناوُحُ الطير في ظل الخميلات
مرّت خيالات ماضيها، وما تركت
سوى وجوم لياليها الحزينات
ومن تلهُّف أحنائي وثارتها
يا للجوانح من وجدي وثاراتي!
يا صرخة القلب، هل أسمعت منك صدى؟
من ذا يردّ الصدى في جوف مَوماة!
جُوبي مفاوز أيامي، فقد صفرت
من نبع ماء ومن أظلال واحات

قضى، على ظمأ، قلبي بها وفمي
وضلّت العين فيها إثر غاياتي
يا من قتلتَ شبابي في يفاعته
ورُحت تسخر من دمعي وأنّاتي
حَرمتَ أيامي الأولى مفارحها
فما نعمتُ بأوطاري ولذاتي
فدَعْ فؤاديَ محزوناً يرفّ على
ماضي لياليَّ، وانعمْ أنت بالآتي
دعني على صخرة الماضي، لعلّ بها
من الصبابة والتحنان منجاتي!

ويستخدم عمر أبو ريشة الألفاظ بهذا الأسلوب فيبثها في صوَره على نحو لا تتابع فيه لمجرد إيقاعها أو دلالاتها المتقاربة، وقد يبني القصيدة على لفظ محوري كذلك لكنه لا يستدعي نظيره من الألفاظ، بل ما يتصل به من المعاني والصور والأخيلة. وله قصيدة رمزية الموضوع أسماها «النسر»، يرمز فيها بالنسر - في شيخوخته - إلى العزة الذاوية التي تأبى أن تقضي في مهاوي الحضيض، فتنهض من شيخوختها نهضة أخيرة تحلّق في سماواتها القديمة ثم تهوي على ملاعبها الأولى فوق القمم بدل أن تموت في وهدة السفوح. والقصيدة تتضمن طرفين متناقضين: ضعف البدن، وعزة الهمة، فكان طبيعياً أن يستدعي كل طرف ما يتصل به من أخيلة وصور. لكن التداعي هنا ليس تداعيَ ألفاظ بل تداعي معان يجلب بعضها بعضاً ويرتبط بعضها ببعض. فالسفح يرتبط بالجراح والكبرياء الدامية وبغاث الطير، على حين تستدعي القمة صور الآفاق الرحبة والنجوم العالية والأجنحة الخفاقة. وما دامت الصورة مركبة على هذا النحو من جانبين متقابلين، فلا بد أن يجسم الشاعر كلا من هذين الجانبين حتى تكون المقابلة قادرة على إبراز تلك الانطلاقة الأخيرة للنسر بعد أن أدرك ما بين ماضيه وحاضره من خلاف رهيب. وفي القصيدة ما شهدناه عند علي محمود طه من مزاوجة ناجحة بين إيقاع الشعر القديم وطرافة المعجم الشعري وحداثة الصور والمجاز[1]:

---

(1) الأعمال الكاملة ص١٥٨.

أصبَحَ السّفحُ ملعباً للنسور
فاغضبي يا ذُرَى الجبال وثوري
إنّ للجرح صيحة، فابعثيها
في سماع الدُّنى فحيحَ سعير
واطرحي الكبرياء شِلْواً مُدَمَّى
تحت أقدام دهرك السكّير!
لملمي يا ذرى الجبال بقايا النسر
- وارمي بها صدور العصور
إنه لم يعد يكحّل جفن النجم
- تِيهاً بريشهِ المنثور!
هجَرَ الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيه
- شيء من الوداع الأخير
تاركاً خلفه مواكب سحر
تتهاوَى من أفقها المسحور
كم أكبَّتْ عليه، وهي تُنَدِّى
فوقه قبلة الضحى المخمور(١)
هبط السفحَ، طاوياً من جناحيه
- على كل مطمح مقبور
فتبارت عصائبُ الطير ما بين
شَرُود من الأذى ونَفور
لا تطيري، جوّابة السفح!، فالنسر
- إذا ما خَبَرْته، لم تطيري!
نسل الوهْنُ مخلبيه وأدمت
منكبيه عواصف المقدور
والوقار الذي يشيع عليه
فَضْلَةُ الإرث من سحيق الدهور!

---

(١) نلاحظ هنا فشل القافية ونبو إيحائها عما للضحى من إيحاء ورمز.

وقفَ النسرُ جائعاً يتلوَّى
فوق شِلْوٍ على الرمال نثير
وعِجافُ البُغاث تدفعه بالمخلب
- الغضّ والجناح القصير
فسَرَتْ فيه رعشة من جنون الكِبْر
- واهتزّ هِزّة المقرور
ومضى ساحباً على الأفق الأغبر
- أنقاض هيكلٍ منخور
وإذا ما أتى الغياهب واجتاز
- مدى الظن من ضمير الأثير
جلجلت منه زعقة نشّت الآفاقُ
- حَرَّى من وهْجِها المستطير
وهوَى جثةً على الذروة الشماء
- في حِضن وكْرِه المهجور
أيها النسر، هل أعود كما عدتَ
- أم السفح قد أمات شعوري!

على أن من الشعراء من تفتنه تلك الألفاظ في ذاتها فيسرف في استخدامها في حشد متتابع، وكأنه يستعيض بها عن عناصر الصورة الشعرية الأخرى من مجاز وتشبيه ومقابلة وتركيب عبارة وغير ذلك. ولعل مما يغريه بهذا أن تلك الألفاظ، بما لها من إيحاء غامض ودلالات غير محدودة، وبما بينها من تقارب في المعاني والظلال، لا تستلزم سياقاً فنياً أو لغوياً خاصاً كذلك الذي تستلزمه ألفاظ ذات معنى محدد تستعصي على الاندماج في سياق لا يناسب معناها أو مبناها. وحسب الشاعر في هذا المجال أن يبدأ بصيغة لغوية «بسيطة» كالإضافة مثلاً ثم يمضي فيورد تلك الحشود اللفظية - على طريقة تداعي الألفاظ - معتمداً على إيقاع تلك الصيغة في الربط بين ألفاظه التي لا يربطها في الحقيقة إلا اشتراكها في الإيحاء بجوّ نفسيّ أو جماليّ من غبطة أو حزن أو مشاهد طبيعية. والشابي من أكثر هؤلاء الشعراء استخداماً لهذا الأسلوب وكأن وجدانه القلق ومرضه وحياته القصيرة لم تتح له أن يطيل تأمل تجاربه ويتفنن في رسم صوره فآثر هذه الألفاظ المواتية التي يمكن أن يختلط بعضها ببعض في العبارة الشعرية فتعكس هذا القلق وذلك التحول

السريع عنده بين اللحظات والمشاعر . ومن نماذج هذا الأسلوب قوله من قصيدة بعنوان « قلب الأم »[1] :

..يصغي لصوتـــك في الوجود ، ولا يرى إلا بهـــاكْ
يصغي لنغمتـــك الجميلـــة في خرير الساقيــه
في رنّــة المزمـــار ، في لغو الطيور الشاديــه
في ضجّــة البحر المجلجـل ، في هـدير العـاصفـه
في لجّــة الغـابـات ، في صوت الرعود القـاصفـه
في نغبة الحمـل الوديـع ، وفي أنـاشيـد الرعـاة
بـين المروج الخضر ، والسفـح المجلّـل بـالنبـات
في آهــة الشاكي ، وضوضــاء الجموع الصــاخبـه
في شهقـــة البـــاكي يؤجّجهـــا نواح النـــادبـه
في كـــل أصوات الوجود . طروبهـــا وكئيبهـــا
ورخيمهـــا وعنيفهـــا وبغيضهـــا وحبيبهـــا
ويراك في صور الطبيعـــة حلوهـــا ودميمهـــا
وحزينهـــا وبهيجهـــا وحقـــيرهـــا وعظيمهـــا
في رقّـــة الفجر الوديـــع وفي الليـــالي الحـــالمــه
في فتنـة الشفـق البـديـع وفي النجوم البـاسمـه
في رقـــص أمواج البحـــيرة تحت أضواء النجوم
في سحر أزهـــار الربيـــع ، وفي تهـــاويـــل الغيوم
في لمعـــة الـــبرق الخفوق ، وفي هُوِيّ الصـــاعقـــه
في ذلّـــة الوادي ، وفي كِـــبر الجبـــال الشاهقـــه
في مشهـد الغـاب الكئيـب ، وفي الورود الـذاويـه
في ظلمـــة الليـــل الحزين ، وفي الكهوف العـــاريـه

فالشاعر قد اعتمد على صيغة الإضافة البسيطة المكررة في أغلب أبياته دون أن يخرج عنها إلا بزيادة صفة مفردة عليها من مثل قوله « لغو الطيور الشادية . ضوضاء الجموع الصاخبة . لمعة البرق الخفوق . كبر الجبال الشاهقة . مشهد الغاب الكئيب » .

---

(١) أغاني الحياة ص١٩٧ .

وقد فصَل بين بعض الأبيات في أول المقطوعة وأبيات في آخرها فعدل، إلى حين، عن صيغة الإضافة إلى المقابلة اللفظية المتتابعة دون خوض في تفصيلات يمكن أن يوحي بها كل لفظ وكل مقابلة، كقوله «طروبها وكئيبها. رخيمها وعنيفها. بغيضها وحبيبها. حلوها ودميمها، حزينها وبهيجها. حقيرها وعظيمها». وليس بين الأبيات أية صلة يمكن أن تنمي الصورة أو تركبها، فكل الأبيات منفصلة يقوم كل بيت فيها بذاته، إذا استثنينا هذا الامتداد اليسير في قوله:

في نغبـة الحمـل الوديـع، وفي أنـاشيـد الرعـاة
بـين المروج الخضر والسفـح الجلـل بـالنبـات

ولعلنا نلاحظ أن كل لفظ من تلك الألفاظ «الرومانسية» كان يمكن لو وقف عنده الشاعر أن يكون محوراً لصورة شعرية أكثر رحابة وعمقاً وأدخل في سياق عبارة شعرية متصلة.

وقد رأينا نموذجاً من هذا الاتجاه، في مرحلة الريادة، عند ميخائيل نعيمه في قصيدته «ابتهالات»، ونصادف في مرحلتنا هذه نماذج من هذا القبيل، بعضها يتحدث عن «قلب الأم» حديث الشابي، كالذي نجده في أبيات شكر الله الجر يرثي أخاه[1]:

مـــاذا أقول لقلـــب أمّي الوالـــهِ المتوجّـــدِ؟
مـا انفَـكَّ طيفـك نصـب عينيهـا يروح ويغتـدى
وتكـاد تسمـع وشوشاتـك في الصـدى المـتردد
في هينمـــات الروض، في صخـــب الريـــاح الشُرَّد
في زقزقـــات الطـــير حول المنزل المستوحـــد
في غمغمـــــات الموج تحت الزورق المتـــــأوّد
في مركـــــب آتٍ، وآخر للرحيــــــل مزوّد

وقد تأثر الشاعر السوداني حسن عزت بهذه النزعة في أبيات له من قصيدة بعنوان «لوعة الصوفي» يقول فيها[2]:

---

(١) شعراء العصبة الأندلسية ص١٨٧.
(٢) ... أبو سعد. الشعر والشعراء في السودان ص٨٩.

وإذا شئتَ أن تراني، تجدْني
في نطاق الندى وعطر الورودِ
في افترار الثغور، في عدأة الغدران
- في غنّة الكمان السعيدْ
في خرير الأمواج، في هزة الأغصان
- في أنّة الصريع العميد
في بكاء المحزون، في أنّة المجروح
- في زفرة الطريد الشريد
في الأغاني السّكرَى يبدّدها الغاب
- فتفنى على ظلال البرود

وليست هذه الأبيات التي سقناها من شعر الشابي فريدة في ديوانه فإن كثيراً من قصائده يدور حول هذا المحور اللفظي ويستعيض فيها بالألفاظ عن الصور. ومنها قوله في قصيدته «الجنة الضائعة»:

...أيّامَ كانت للحياة حلاوة الروض المطير
وطهارة الموج الجميل، وسحر شاطئه المنير
ووداعة العصفور بين جداول الماء النمير
أيّامَ لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتتبُّع النحل الأنيق وقطف تيجان الزهور
وتسلُّق الجبال المكلل بالصنوبر والصخور
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير

* * *

ونظل نعبث بالجليل من الوجود وبالحقير:
بالسائل الأعمى، وبالمعتوه، والشيخ الكبير
بالقطة البيضاء، بالشاة الوديعة، بالحمير
بالعشب، بالفنن المنوّر، بالسنابل، بالنّفير
بالرمل، بالصخر المحطّم، بالجداول، بالغدير
واللهوُ والعبث البريء الحلو مطمحنا الأخير

ونلاحظ في هذه الأبيات أيضاً، استخدام الشاعر صيغة الإضافة مع بعض الصفات «البسيطة»، ثم هذا الحشد من الألفاظ المتتابعة في المقطوعة الثانية. ولا أدري - وإن كان ذلك غير داخل في دراستنا الفنية - هل العبث بالسائل الأعمى والمعتوه والشيخ الكبير من «اللهو والعبث البريء» أو أن الشاعر انساق في ذلك وراء سحر الألفاظ وإيقاعها؟

وأغلب الصفات التي يكمل بها الشاعر صيغةَ الإضافةِ صفاتٌ تقليدية تستدعيها الألفاظ، من مثل قوله: «الروض المطير، شاطئه المنير، الورق النضير، الشيخ الكبير». ولا يفطن الشاعر - لفتنته بالإلفاظ - الى ما في قوله «مرح السرور» من ضعف وتكرار!

وقد سبقه إيليا أبو ماضي إلى هذا الأسلوب في أبيات له يتحدث فيها عن الموضوع نفسه ويصور عبث الطفولة في رحاب الطبيعة، وهو أسلوب نادر عند هذا الشاعر، إذ يميل في أغلب شعره إلى بناء عبارة شعرية لا يعتمد فيها على الصور اللفظية وحدها، بل يُشيع فيها شيئاً من الفكر ويحقق فيها توازناً بين الشكل والمضمون.

ومن هذه الأبيات قوله:

أوْ نصنع خيلا من قصبِ
أو طيـــــارات من ورَقِ
ومُـــدى وسيوفـــاً من خشبِ
ونجولُ ونركـــض في الطرق
أو نـــأتي بـــالفحم القـــاتمْ
ونصـــوّر فـــوق الأبـــوابِ
تِنّينـــا في بحرٍ غـــائمْ
أو ليثـــا يخطر في غـــاب
أو كلبـــا يعـــدو، أو جملا
يرعـــى، أو نهرا أو هضَبَـــه
أو ديكـــاً ينقر أو رجـــلا
يمشي، أو مهراً أو عربـــه

أو نجبــل مــاء وترابــا
وَنَشِيــد بيوتــاً وقبــابــا
أو نجعــل منــه أنصــابــا
أو نصنــع حلوى وكبــابــا

ولعلنا نلاحظ ما في الأبيات من نثرية مسرفة ومن تعداد سريع لتلك الصور يعجز الشاعر بسببه عن بناء عبارته بناء محكماً كالمعهود، في معظم شعره.

ومن هذا الأسلوب قول الشابي من قصيدته الطويلة «صلوات في هيكل الحب»:

عذبة أنت، كالطفولة كالأحلام
كـاللحن، كـالصبـاح الجـديـدِ
كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء
- كـالورد كـابتسام الوليـد
أنت دنيا من الأناشيد والأحلام
- والسحر والخيـال المـديـد
أنـت فوق الخيـال والشعر والفن
وفوق النُهـى وفوق الحـدود
أنـت قـدسي ومعبـدي وصبـاحي
وربيعي ونشوتـي وخلودي!

ونلاحظ هذه العاطفية المسرفة التي انتهى إليها الشاعر باعتماده على تلك الألفاظ المتتابعة في سياقها، المتفرقة في دلالاتها، مما لا يرسم صورة بقدر ما يفصح عن وجدان مبلبل ورؤية مضطربة.

وقد أشرنا من قبل في حديثنا عن «تصميم» القصيدة إلى قصيدته «ارادة الحياة» ولاحظنا هذه الحشود من الألفاظ «الرومانسية»، ومنها في ختام تلك القصيدة قوله مشيراً إلى البذرة التي ظلت هامدة تحت التراب حتى بعثها دفء الربيع:

إليـكِ الفضـاء، إليـك الضيـاء، إليـك الـثرى الحـالم المزدهر
إليـك الجمـال الـذي لا يبيـد، إليـك الوجود الرحيـب النضر

فميـــدي ، كمـــا شئـــت ، فوق الحقول ، بحلو الـــثمار وغـــض الزهَر
ونـــاجي النسيم ، ونـــاجي الغيوم ، ونـــاجي النجوم ، ونـــاجي القمر

ومن هذا القبيل أيضاً قوله[1] :

أيها الحب ، أنت سرّ بلائي
وهمومي وروعـــتي وعنـــائي
ونحولي وأدمعي وعـــــذابي
وسقـــامي ولوعـــتي وشقـــائي
أيها الحب ، أنت سر وجودي
وحيـــاتي وعزتي وأبـــائي
وشعاعي ما بين ديجور دهري
وأليفي وقرتي ورجـــــائي
يا سُلاف الفؤاد ، يا سمّ نفسي
في حياتي ، يا شدّتي ، يا رجائي!

ونحس ببعض الفرق بين هذه المقطوعات التي لا يضع الشاعر فيها الألفاظ في سياق ممتد ، ولا يبني بها عبارات مركبة لا تقوم على التداعي الحر للألفاظ وحده ، وأبياتٍ له ينهج فيها هذا الأسلوب نفسه لكنه يفصل أحياناً بين كلمات معجمه الرومانسي المسرف بشيء من الأوصاف والأحوال والتشبيهات الموحية غير المفردة ، يقول فيها[2] :

.. فلِمَن كنـــتِ تنشدين؟ فقـــالـــت :
للضيــــــاء البنفسجيّ الحزينِ
للضبـــاب المورَّد المتـــلاشي
كخيـــالات حـــالمٍ مفتون
للمساء المطـــلّ ، للشفـــق الساجي
ـ لسحر الأسى وسحر السكون

(١) أغاني الحياة ص١٩ .
(٢) المصدر نفسه ص٢٤٦ .

للعبير الذي يرفرف في الأفق
- ويفنى مثل المنى في سكون
للأغاني التي يرددها الراعي
- بمزماره الصغير الأمين
للربيع الذي يؤجج في الدنيا
- حياة الهوى وروح الحنين
ويوشي الوجود بالسحر والأحلام
- والزهر والشذى واللحون
للحياة التي تغني حواليّ
- على السهل والربى والحزون
للينابيع، للعصافير، للظل
- لهذا الثرى، لتلك الغصون
للنسيم الذي يضمخ أحلامي
- بعطر الأقاح والليمون
للجمال الذي يفيض على الدنيا
- لأشواق قلبي المشحون
للزمان الذي يوشح أيامي
- بضوء المنى وظل الشجون
للشباب السكران، للأمل المعبود
- لليأس للأسى والمنون

فصورة العبير هنا مركبة شيئاً ما «للعبير الذي يرفرف في الأفق..» وكذلك صورة الربيع «الذي يؤجج في الدنيا حياة الهوى وروح الحنين ويوشي الوجود بالسحر والأحلام». والزمان «الذي يوشح أيامه بضوء المنى وظل الشجون».

ومع أن الشاعر يستخدم طائفة كبيرة من ألفاظه المعهودة، هنا أيضاً، وبأسلوب الإضافة والوصف والترادف، فإن بعض صفاته تشترك في إشاعة جوّ من الغموض والخدَر والرمز، كما في قوله «للضياء البنفسجي الحزين، كخيالات حالم مفتون، للعبير الذي يرفرف في الأفق ويفنى مثل المنى في سكون، للنسيم الذي يضمخ أحلامي بعطر الأقاح والليمون». أما حين تجيء الألفاظ محشودة مختلفة الإيحاء فإنها لا تثير

لدينا إلا الإحساس بمجرد إيقاعها اللغوي: « للينابيع للعصافير، للظل، لهذا الثرى، لتلك الغصون، للشباب السكران، للأمل المعبود، لليأس، للأسى والمنون ».

ولعل الفرق بين استخدام الألفاظ المفردة والصيغ « البسيطة »، واستخدامها في عبارات أكثر امتداداً وصورٍ أكثر رحابة؛ يزداد وضوحاً إذا قارنا بين أبياتٍ للشاعر من قصيدة أسماها « إلى عازف أعمى » وقصيدة لعلي محمود طه في موضوع مُشابهٍ بعنوان « إلى موسيقية عمياء ». فالشابي يعيش دائماً في مأساته الذاتية ولا يدَعُ موضوعاً دون أن يربط بينه وبين نفسه، وهو لهذا لا يتمهل « ليعيش » مأساة هذا العازف بعمق، بل نراه « يعدّد » مظاهر الجمال التي حُرم منها ذلك الموسيقي، على عَجَل، وكأنه يريد أن يفرغ منها بأسرع ما يستطيع لينتهي إلى ختام القصيدة التي تدين الحياة وترثي لمصائر الأحياء:

هوِّنْ على قلبك المعنَّى
إن كنتَ لا تُبصر النجومْ
ولا ترى الغاب وهو يلغو
وفوقه تخطر الغيوم
ولا ترى الجدول المغنّى
وحوله يرقص النسيم
فكلُّنا بائس، جدير
برأفة الخالق العظيم
وكلُّنا في الحياة أعمى
يسوقه زعزع عقيم
وحوله تزعق المنايا
كأنها جِنَّة الجحيم:
يا صاحِ إن الحياة قفر
مروِّع، ماؤه سرابْ
لا يجتني الطرْفُ منه إلا
عواصف الشوك والتراب
وأسعدُ الناسِ فيه أعمى
لا يبصر الهول والمصاب

ولا يرى أنفس البرايا
تذوب في وقدة العذاب[1]

أما علي محمود طه فإنه يتخذ من مأساة الموسيقية العمياء وسيلة لرسم صور مركّبة لكل مظهر من مظاهر الجمال الذي لا تستطيع أن تراه، مازجاً ألفاظه الرومانسية في عبارات ممتدة، حافلة بكثير من المجاز والتجسيم والتشبيه. وبهذا لا يظل المعجم الشعري على سطح الصورة، بل تصبح الألفاظ خيوطاً في نسيج متكامل من التعبير والتصوير، وإن كنا نأخذ على الشاعرين - كليهما - هذه العاطفية المسرفة التي تنضح بها ألفاظهما وصورهما. يقول علي محمود طه في بعض مقاطع قصيدته[2]:

إذا ما طاف بالأرضِ   شعاعُ الكوكب الفضّي
إذا ما أنَّت الريحُ   وجاش البرق بالومض
إذا ما فتّح الفجرُ   عيون النرجس الغض
بكيتُ لزهرةٍ تبكي   بدمع غير مُرْفَضّ

زَوَاها الدهر، لم تسعد   من الإشراق باللمّح
على جفنين ظمآنين   للأنداء والصبح
أمهدَ النور: ما   لليل قد لفّك في جُنح!
أضيءُ في خاطر الدنيا   ووارِ سناك في جرحي!

أرى الأقدارَ يا حسناء   - مثوى جرحك الدامي
أريها موضع السهم   - الذي سدده الرامي
أنيلي مشرق الإصباح   - هذا الكوكب الظامي
دعيه يرشف الأنوار   - من ينبوعها السامي

وخلّي أدمع الفجرِ   تقبّلُ مغرب الشمسِ
ولا تبكي على يومكِ ، أو تأسَيْ على الأمس
إليك الكونَ، فاشتفّي   جمال الكون باللّمس
خذي الأزهار في كفيك ، فالأشواك في نفسي!

(1) المصدر نفسه ص١١٧.
(2) الأعمال الكاملة ص٣٤٠.

إذا ما أقبل الليلُ وشاع الصمت في الوادي
خذي القيثار واستوحي شجون سحابه الغادي
وهُزّي النجم إشفاقاً لنجمٍ غير وقّاد
لعلّ اللحن يتهدي شعاع الرحمة الهادي

إذا ما سقسق العصفور في أعشاشه الغُنِّ
وشق الروض بالألحان، من غصنٍ إلى غصن
أنسك خواطري الصدّاحة الرفافة اللحن
تغنّيك بأشعاري وترعى عالم الحسن

إذا ما ذابت الأنداء فوق الورق النضْرِ
وصبّ العطرَ في الأكمام إبريقٌ من التبر
دعوتُ عرائس الأحلام من عالمها السحري
تُذيب اللحن في جفنيك، والأشجانَ في صدري!

ونلاحظ أن الصوت هو محور هذه المقطوعات، بطبيعة موضوعها، لكن الشاعر لا يزحم أبياته بالألفاظ الدالة عليه أو الموحية به ولا يحشدها متتابعة دون سياق فني أو نفسي، بل تجيء منثورة ممتزجة بعناصر أخرى من مدركات البصر والشم وبصور مهوّمة من صنع الخيال، والحق أن الشاعر لا يبدأ قصيدته بألفاظ ذات دلالة سمعية بل يقدم في مطلعها صورة بصرية ثم يمزجها بأخرى سمعية وثالثة بصرية ذات تجسيم رقيق «إذا ما فتح الفجر عيون النرجس الغض»، ثم يصل ذلك كله بشعوره في ختام القصيدة محيلاً الموسيقية العمياء إلى عنصر من عناصر الطبيعة: «بكيت لزهرة تبكي، بدمع غير مرفض».

ويمضي الشاعر في هذا الأسلوب جامعاً بين المشاهد البصرية والسمعية في سائر المقطوعات، غير مكتفٍ بلفظ أو صيغة تشير اليها، ويضيف إليها عنصرا شغف به بعض الشعراء الوجدانيين من ذوي الخيال البعيد أو النزعة الرومانسية، هو العطر، فيجسمه تجسيماً جميلاً في قوله «وصب العطر في الأكمام ابريقٌ من التبر».

والحق أن الألفاظ في مثل هذا الشعر تصبح عنصراً من عناصر الصورة الشعرية لا يمكن أن يتناولها الدارس مفردة تناوله للألفاظ في النماذج التي سُقناها من شعر الشابي. ولا بد لدراستها دراسة تفصيلية بوضعها في موضعها من الصورة الشعرية، كما سيأتي.

ومن الشعراء من تشفّ ألفاظهم وتتآلف في جو نفسي أو عاطفي متسق ونغم حزين هادىء، وتتداخل فيها مدركات الحواس فيما يشبه الحلم، حتى يقترب الشعر من مشارف الرمزية. ولعل محمود حسن إسماعيل، والهمشري في بعض قصائده، أبرز هؤلاء الشعراء في هذا الاتجاه، وأجسرهم على بناء العبارة اللغوية والخروج فيها على المألوف من الصلات اللفظية والمعنوية بين أجزائها. وهما - إلى هذا - من أشد الشعراء إحساساً بموسيقى الألفاظ وتآلفها وقدرتها على إثارة الخيال إلى تلك الآفاق المغلّفة بضباب الحلم أو الوهم. وقد نجد في بعض استخدامهما للألفاظ وبنائهما للعبارة وتجسيمهما للمعاني والمشاعر بعض ما يثير القلق إذا قسناه بذلك الشعر الوجداني الواضح المعنى المنطقي المبني الذي يتوازن فيه القديم والجديد، غير أنا اذا استقبلناه على أنه نمط من الشعر الوجداني يقترب غاية الاقتراب من الشعر «الرومانسي» رأينا فيه قدراً كبيراً من أصالة التعبير والتصوير إلى مدى أبعد على طريق التجديد.

وللهمشري قصيدة طويلة أسماها «أحلام النارنجة الذابلة» يمكن أن تُعدَّ نموذجاً كاملاً لهذا اللون من الشعر الذي تمتزج فيه الحقيقة بالحلم وتتجاوز فيه العبارة حدود البيان العاطفي إلى آفاق الرمز والخيال البعيد. وقد عبر الوجدانيون كثيراً عن معاني التحول والفناء واتخذ كثير منهم «الزهرة الذابلة» و«الفراشة المحتضرة» و«القيثارة المحطمة» و«الخريف» رموزاً لتلك المعاني. أما الهمشري فقد اختار رمزاً له صورة من البقاء الماديّ الدائم بعد الموت، وما يتصل به من لحظات الطبيعة ومشاهدها وأحيائها، مما يجعله صالحاً للتواصل بين الطبيعة والنفس على نحو أكثر امتداداً وتركباً من ذلك التواصل العابر الذي تحققه تلك الرموز السابقة.

فشجرة النارنج قائمة في مكانها لعين الشاعر وخياله بعد أن جفّت أوراقها، وجفَتْها أطيارها، وهو ينظر إليها من مكانه - في شرفته - حيث اعتاد أن يستمتع بلحظات من الوجود الروحي والتأمل الصوفي، فيحلم بتلك الأيام الخالية، كما تحلم شجرة النارنج بها. وهكذا تتضمن القصيدة ماضياً مليئاً بالذكريات الحلوة، وحاضراً شجياً لم تَمُت فيه هذه الذكريات، بل تحولت معاني المأساة والموت فيه إلى شجن رقيق، كما تتضمن، بين الماضي والحاضر، حلماً مزدوجاً تعيش فيه الشجرة والشاعر ذكرياتهما المشتركة من جديد.

وليس في القصيدة تلك الحدّة العاطفية المألوفة عند الوجدانيين في هذا المجال ولا ذلك البكاء المرير المعهود في مواقف الفقد أو الذكرى، وإنما نصادف جواً رقيقاً يمتزج في فيه النور بالظلال وتفقد فيه الأشياء حدودها الواضحة ومعالمها المعروفة حين ينظر إليها

المرء وجفونه « نصف مغمضة » كما نظر إليها الشاعر في مجلسه من شرفته يستعرض أطياف الماضي. ولا عجب إذا اختلطت ـ في هذه الرؤية الغائمة والخدَر الرقيق ـ مدركات الحواس فامتزج العطر بالنور الوديع فأصبح عطراً قمرياً، أو أريجاً أبيض، وامتزج اللحن بانسياب الينابيع وألق الخيال فأصبح « ينبوع لحن مفضض ». وفي هذا المجال الحالم وتلك الرؤية الضبابية يغلّف الأشياءَ جوٌّ أسطوريّ يحلم بالربيع و« ركبه المسحور » وكأنه فتى جميل من فتيان الأساطير، وتبدو ثمار التارنج للخيال عرائس تحلم في الندى، وتلوح الشجرة الذابلة لعيني الشاعر وَهُما « نصف مغمضتين » وخيالُها المهجور يبكي الربيع الذاهب فتتناهى إلى سمعه، في خَدَر أحلام اليقظة، تأوهاتُها « وكأنها بيد الأسي طنبور »!.

يقول الشاعر في مقاطع من قصيدته الطويلة(١):

كانت لنا عند السياج شجيرة
ألِـفَ الغنـاءَ بظلّهـا الزّرزُورُ
طَفِـق الربيـع يزورها متخفيّـا
فيفيـض منهـا في الحديقـة نور
حتى إذا حـلّ الصبـاح، تنفّستْ
فيهـا الزهور وزقزق العصفور
وسَرَى إلى أرض الحـديقـة كلهـا
نبـأ الربيـع، وركْبُـه المسحور
كانت لنا.. يا ليتها دامت لنا!
أو دام يهتـف فوقهـا الزرزور!

قد كنت أجلس صَوْبَها في شرفتي
أو كنت أجلس تحتها في ظُلّتي
أو كنت أرقب في الضحى زرزورها
متهلـلاً، يغشَى نوافـذ غرفـتي
طوراً ينقّر في الزجـاج، وتـارة
يسمو يُزَرْزِر في وِكـار سقيفتي

---

(١) الديوان ص١٥٠.

فــــإذا رآني طـــــار في أغرودة
بيضاء ، واستوفَى غصون شجيرتي
كانت لنا . . يا ليتها دامت لنا!
أو دام يهتـــف فوقهـــا الزرزور!

هيهـــات! لن أنسى بظلــك مجلسي
وأنا أراعي الأفْقَ نِصْفَ مغمَّضِ
خنقــت جفوني ذكريـــاتٌ حلوة
من عطرك القمريّ والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعري
ينبوع لحن في الخيـــال مفضَّــض
وهفت عليك الروح من وادي الأسى
لتعبّ من خمر الأريــج الأبيــض
هيهات . لن أنسى ضحى سبتمبر
والنحــــل يغشى نَوْرك المتــلالى
ومساءَ مارسَ كيـف يهبـط تَلَّةً
شفقيـــةً ممـــدودةَ الأظــــلال
نزل الحديقة تحت أرهام النَّدَى
وضفا عليــك معطَّرَ الأذيـــال
فهنـــاك كم ذهبيـــة شُغفــت بهـــا
روحي ، فتـاهـت في مروج خيـالي

وهنـــا تحركـت الشجـــيرة في أسى
وبكـى الربيـعَ خيـالُهـا المهجورُ
وتـذكَّرتْ عهـدَ الصِّبـا فتأوّهـت
وكـــأنهـــا بيَـــدِ الأسى طُنبور!
وتـــذكّرت أيّـــامَ يرشف نَوْرُهـــا
رَيْـــقَ الضحـــى ويُزرزر الزرزور
وعرائس النـارنـج تحلم في النـدى
فـيرفّ فيهـــا طيفُـــه المسحور

كانت لنا، يا ليتها دامت لنا
أو دام يهتف فوقها الزرزور!

وتذكَّرتْ عند السياج أزاهرا
صفراءَ رفّت في ظلال العوسجِ
زهر القطيفة كيف خان عهودها
نسَي الهوى في عطرها المتبلّج!
وتذكرت في رعشة لّما سبا
زرزورَها منها، ولم يتحرّج!
وهنا تمشت في الشجيرة خلجة
وبكت حنينا للشذى المتأرج

وتذكرت شفقا توهَّجَ جمرةً
خَلَل الغيوم على رُبَى الآصالِ
وبدت غصونُ الجزْوَرِين كأنها
قُلُع تُرفرف في بحار خيال
وهنا تحركت الشجيرة في أسى
وبكى الربيعَ خيالُها المهجور
وتذكرت عهد الصبا فتنهَّدَت
وكأنها بيد الأسى طنبور

وتذكرت شجر النخيل، وهُدْهدا
قد كان يقصدها صباحَ مساءَ
وتذكرت في اليوسفيِّ يمامةً
كانت تنوح الليلةَ القمراء

حلمت بأرضٍ في الخيال سحيقة
في ذلك الأفق القصّي النائي
وهناك تحت «سما نجون»[1] سمائها
تاقت إلى أحلامها الزرقاء

---

(١) سما نجون: زرقة.

خلَدت إلى صمتٍ هناك مخيِّم
تسجو عليه خوافق الأفياء
هي جنة الأشجار والأظلال والأعطار
- والأنغام والأنداء

يتزاهر «البشنين» فوق شطوطها
ويغازل الدِّفليُّ زهر اللوتسِ
وعرائس النارنج فاح عبيرها
بالنحل تحلم في السكون المشمس
وهناك زرزور يغرّد دائماً
ويقصّ أحلامَ الزهور النُّعّس
يروي لها أسطورة سحرية
مما يفوح به خيال النرجس!

نارنجتي ، والله مذ فارقتني
وأنا حليف كآبة خرساءِ
أصبحتُ بعدكِ في انقباض موحش
وكأنني منه مساءُ شتاءِ!
تتناثر الأعطار في آفاقها
روحي إليك وراء كل فضاء
وترفّ في دهليز كل أشعة
قمراء ، أو ترنيمة بيضاء

قد كنت أرجو أن تكونَ نهايتي
في ظل هذا السور حيث أراكِ
ويكون آخر ما يخدّر مسمعي
زرزورك الهتّاف فوق ذراك
ويطوف في غيبوبتي فيُفيقني
فجرٌ قصير العمر من ريّاك..

والآن، إذ عجل القضاء. فإنما
سيقوم في الذكرى خيال شذاك!

كانت لنا عند السياج شجيرة
أَلِفَ الغناءَ بظلّها الزرزورُ
طَفِقَ الربيعُ يزورها متخفيّا
فيفيض منها في الحديقة نور
حتى إذا حلّ الصباح، تنفست
فيها الزهور وزقزق العصفور
وسَرَى إلى أرض الحديقة كلها
نبأ الربيع، وركبُه المسحور
كانت لنا.. يا ليتها دامت لنا!
أو دام يهتف فوقها الزرزور!

وقد أثبتنا أغلب نص هذه القصيدة لأنها تمثل ـ كما ذكرنا ـ نموذجاً فريداً للقصيدة الوجدانية حين تتحقق فيها عناصر «الرومانسية» الكاملة في استخدام اللغة ورسم الصورة والاستغراق في الخيال العاطفي الحالم، وتآلف فيها مدركات الحواس في غير تكدس لترسم جو الحلم وما يكون فيه من اختلاط الألوان والأشكال. ومن الطبيعي أن نفتقد في مثل هذا الشعر ما أَلِفْناه من «توتر» وحدة إيقاع في الشعر الوجداني الذي يعبر تعبيراً مباشراً عن إحساس الشاعر، حتى في أجدر اللحظات بالانفعال القوي، كحديث الشاعر عن حلمه بالموت على مقربة من الشجرة الذابلة.

وقد انتقى الشاعر عناصر حلمه وحلم النارنجة من واقع الريف الذي كان يعيش فيه بأسماء أزهاره وأطياره موشّياً إياها بألوان من الخيال ينتزعها من صورتها الواقعية إلى وجود ضبابي تمتزج فيه الألحان بالعطور. بالنور والألوان، ونستطيع أن نلمس الفرق بين توتر الشعر الوجداني المألوف، وما في هذه القصيدة من خَدَر الوهم وسلام الحلم، إذا قارنا بين إشارة الشاعر في هذه القصيدة إلى الموت، وحلمه به في أبيات من قصيدة له بعنوان «العودة»[1]، يقول فيها:

---

(١) المصدر السابق ص١٩٣.

..فيا أرضَ أحلامي، أألقى طفولتي
ويُسعـــدني يوم من العمر آخر؟
تعسَّفْتُ فيك الليل، والريح صَرصر
وخضت إليك الموج، والنهر ثائر
أتيت لألْقَى في ظلالك راحة
فيهدأ قلبي، وهو لهفان حائر
أموت قرير العين فيك، منعَّماً
يُخَدِّرني نفْحٌ من المرج عاطِر
ويُلحفني هذا البنفسج، ولتكن
مسارحَ عينيَّ الرُّبَى والمخاضر
وآخر ما أصغى إليه من الصدى
خريرك يَفْنَى وهو في الموت سائر!

ففي هذه الأبيات «رصانة» الشعر الوجداني الذي يؤلف بين القديم والجديد، وفيه المعجم التقليدي وبناء العبارة المتوازن في الشطرين، كما في قوله «تعسفت فيك الليل والريح صرصر، وخضت اليك الموج والنهر ثائر» وتذييلها بجمل تؤكد معناها، كما في قوله «.. أألقى طفولتي، ويسعدني يوم من العمر آخر. فيهدأ قلبي، وهو لهفان حائر». فإذا جاء إلى التعبير عن حلمه بالموت نرى العبارة قد توترت وزادت رصانتها عما كانت عليه في القصيدة السابقة، برغم أنه يستخدم الألفاظ نفسها أو ما يماثلها كالخدر والعطر والبنفسج والخرير. وحسبنا أن نقارن بين قوله هنا «أموت قرير العين فيك منعّما» وقوله هناك «قد كنت أرجو أن تكون نهايتي.. في ظل هذا السور حيث أراك»، وقوله هنا «يخدّرني نفح من المرج عاطر» وقوله هناك «ويكون آخر ما يحدو مسمعي زرزورك الهتاف فوق ذراك» لنلمس الفرق بين التقرير والتأكيد الرصين في عبارات هذه الأبيات الأخيرة، والتمني الهادىء الحالم في عبارات القصيدة السابقة. ولعل ذلك الفرق يزداد وضوحاً لو تأملنا تعبيره هنا بصيغة الأمر «ولتكن مسارح عيني الربى والمخاضر».

ويبدو شغف الشاعر بتلك المشاهد الوادعة وتعبيره عنها بألفاظه وعباراته التي تتداخل فيها مدركات الحواس وتوحي بالاستغراق في الخيال والأحلام الناعمة، في غير القصيدة السابقة، كقوله مثلاً:

أنـــت كـوخ معشوشب في ربـــاة

مقمر الصمـــت سرمـــديّ الخيـــالِ

نعست روحيَ الكليلـــــة نشوى

فيـــه ترعـــى فجر هـــذا الجمـــال

وقوله :

أنـــــت عطر مجنّـــــح شفقيّ

فَـــاوَح الجرحَ في همود الـــذهولِ

قـــد سرى في الخيـــال طيـــب شذاه

من زهور في شاطـــــــــئ مجهول

وقوله :

المساء المغيّم الـــــذهـــــبيُّ

والغنـــــــاء المعطر الشفقي

وخيـــال الأشجـار ، يحـلم فيهـا

ـ الأريـــج المجنّـــح الليـــلي

والحرير البنفسجي يغـــــــني

في سراه بهـــا الغـــدير الخفي

صُور قـــد رأيتهـــا في خيـــالي

وسبـــاني جمالهـــا القـــدسي!

* * *

ويقترب محمود حسن اسماعيل من طبيعة القصيدة الرومانسية التي تتآلف فيها الألفاظ لترسم صوراً عاطفية غائمة ، في قصيدة بديعة ، قد تبدو لأول وهلة منغّمة تحفل بالشكل الموقّع والقافية ، كتلك القصائد التي أخذنا عليها من قبل عنايتها الزائدة بالشكل . لكنا إذا تدبّرنا بناءها وصورها ـ نرى فيها تماسكاً خفياً بين العبارات والصور يقوم على مجموعة من الألفاظ يستدعيها جو القصيدة . فالشاعر يتحدث عن « غريقة ، سابحة بفتنتها المقتولة على أكفان الموج » ، وقد سمى قصيدته « العذراء الشهيدة »(١) ، فكان طبيعياً

(١) أغاني الكوخ .

أن يستدعي هذا « التصور » طائفة من الألفاظ بعضها يعبرّ عن معاني الطهر ، والعفة والشهادة ، وبعضها يتحدث عن الماء ، مهد المأساة ، وأخرى توحي بالغموض والأسرار موحية بجو فاجع لكنه خافٍ يشفّ من وراء ستار . وما دامت الصورة تتألف من هذه العناصر العديدة فإن الألفاظ تتداخل فيها ولا تزدحم حتى تصبح صوراً لفظية في المحل الأول ، بل تظل مقوِّماً غالباً من مقومات الصورة لا تقصد لذاتها . وليس في القصيدة حديث عن طبيعة الفاجعة ولا إلحاح على معانٍ خلقية أو اجتماعية أو قَدَرية متصلة بها ، ولا وصف مادي مفصل للغريقة ، بل يكتفي الشاعر من ذلك بلمحات تتحوّل فيها السمة المادية إلى معنى نفسي مجسم للفاجعة ، وكأن تلك الغريقة قد أصبحت عند الشاعر رمزاً لأسرار الحياة المستغلقة يمتزج فيه « الحلم بالوهم » كما يعبر الشاعر في إحدى مقطوعات القصيدة . لذلك يستحيل جسد الغريقة منذ بداية القصيدة إلى وجود رمزي مطلق فيكون على سطح الماء « لحناً بلا ناء وموجة خافقة وأنشودة لجة وحلماً غافياً وزبداً طافياً يسري في مائج الغيب ، مغلف السر كخطوة الصوفي » :

راحــتْ بــلا زُورقْ .. تنساب في المــــاءِ .. كـــأنهـــا موجَـــةْ!
في صمتهـــا تخفـــق .. لحنـــا بـــلا نـــاء .. أنشودةُ الُّلجـــــــــه
تقول : يـــا جـــاني .. هزأتُ بــــالموتِ .. وأنـــت لا تـــدري
فصُغــتُ ألحــاني .. في سكرة الصمــت .. من عـــالمٍ سحري
أرثي بهـــا عـــذراءْ .. منهوبـــة العمر .. كـــالحُلم الغـــافي
طـــافـت بهـــا الأنواء .. في ثَبَـــج البحر .. كـــالزَّبَـــد الطـــافي!
تسري إلى سِيـــفِ .. في مـــائج الغيـــبِ .. مغلَّـــــف السِّرِّ
كخطرة الصوفي .. في سورة القلـــب .. نشوى بـــلا خمر
أكفـــانُهـــا الطهرُ .. ونعشُهـــا النَّسْمُ .. وقـــبرُهـــا لا قَـــبرْ
لو يعقـــلُ الزّهْرُ .. كفَّنهـــا الـــكُمُّ .. ولفَّهـــا في العصر[1]
يـــا حُسن مـــا بـــالُـــكْ .. مكبَّـــلَ الراحِ .. سهوانَ كـــالطيـــفِ
لم تُغنِ أسدالُـــــكْ .. عن سَتْرِ وضّـــاحِ .. من جسمـــك العَـــفّ!
خُصْـــلاتـــك السُّودْ .. منثورةُ الشّعرِ .. يلهو بهـــــا الموجُ

---

(١) عصر الزرع : نبتت أكمام سنبله .

كأنها حود .. يبدبن في ذعرٍ .. ما غيّب اللُّج
ودارة بيضاء .. لماحة الومض .. رفّت على طهرك
كأنها روعاء .. من حلمُ فضّي .. ما زال في فكرك!
إخالُها وحيا .. من موطن الحُورِ .. جاءَ ليرثيكْ
قد صوّرَ الدنيا .. طيفاً من النور .. هفا ليفديك
بالرِّفق يا نُوتي .. سِرْ في حِمَى الحُسنِ .. ولِهدأ بمجدافك
واصدحْ بمبهوتِ .. من ناغم اللحنِ .. ينِدَى بزفزافك
وأنتِ يا نَسْمه .. إن طُفتِ في الفجرِ .. بالراقد الهاني
فطيِّري لثمه .. من شفَةِ الزَّهْرِ .. للمَفْرِق الفاني
وسلسلي الأنداءْ .. من أعين الوردِ .. دمعَ الأسى المُرّ
وابكي على عذراء .. منبوذة القَّدِّ .. في صاخب الغَمْر
ذاوية الرسمِ .. كالحُلُم الناعسْ .. في خاطر الليل
تعجُّ في وهمي .. من جوّها الهامس .. روائعُ الهول
لأنتِ في فكري .. يا فتنة القيثارْ .. طيفٌ سبى الخاطرْ
ينساب في شعري .. مستغلق الأسرار .. كهمسة الساحر!

ولا تبدو الأشطار القصيرة وقوافيها قيوداً على تلك الصور الآسية المنسابة، إذ هي في الحقيقة أجزاء متصلة في عبارة واحدة يتضمنها البيت الكامل، وكأن القافية ليست وقفاً في نهاية الشطرة، بل مجرد «سكتة» يتصل بعدها الكلام بعضه ببعض، كما نرى مثلاً في قوله:

راحت بلا زورق .. تنساب في الماء .. كأنها موجه

فإن قوله «بلا زورق» يمكن أن يعد «اعتراضاً» بين قوله «راحت» وقوله «تنساب في الماء» وكأننا نستطيع أن نقول «راحت تنساب في الماء بلا زورق كأنها موجة». وكذلك نستطيع أن نعد قوله «لحناً بلا ماء» في البيت الثاني «اعتراضاً» بين قوله «في صمتها تخفق» وقوله «أنشودة الماء» وكأن البيت في الترتيب اللغوي المألوف يمكن أن يكون «في صمتها تخفق أنشودة اللجة لحناً بلا ناء».

وتبدو بعض الأبيات متصلة السياق كأنها جملة واحدة مركبة لا يفصل بين أجزائها إلا هذه السكتات؛ كقوله «لأنتِ في فكري، يا فتنة القيثار، طيف سبى الخاطر»

وقوله « ذاوية الرسم ، كالحلم الناعس ، في خاطر الليل » . كما تبدو الصورة ممتدة في أكثر من بيت ، كقوله : « خصلاتك السود منثورة الشعر يلهو بها الموج ، كأنها خود يندبن في ذعر ما غيب اللج » وقوله « ودارة بيضاء لماحة الومض رفت على طهرك ، كأنها روعاء من حلم فِضّي ما زال في فكرك » وقوله أيضاً « وأنت يا نسمة ، إن طفت في الفجر بالراقد الهاني ، فطيّري لثمةً من شفة الزهر للمفرق الفاني » .

ويختار الشاعر من الألفاظ ما يحمل معاني الطهر والبراءة ويثير جواً من الغموض والأسى ، عُرفت به كثير من عبارات الشاعر وصوره في هذا الديوان وغيره من أعماله الشعرية الأخرى . ولعل أبدع صوره الموحية المجسمة في هذه القصيدة تعبيره عن الخصلات السود في البيتين السابقين .

وليس في القصيدة « معان » أو « أفكار » منفصلة عن ألفاظها المحملة بتلك المشاعر ، الموحية بتلك الأجواء ، مما نجده في بعض القصائد الوجدانية التي تكون فيها الألفاظ لبنات في بناء الجمل الشعرية ومعناها ، لا خيوطاً ملتحمة في الصورة الشعرية .

ولعل خير نموذج لذلك الاتجاه « المعنوي » ، إن صح التعبير ، ما نراه في قصيدة إيليا « أبو ماضي » المعروفة « المساء » . فعناصر الطبيعة فيها ليست مقصودة لذاتها ولا لما توحيه من خطرات نفسية ومشاعر وجدانية ، بل هي في أول القصيدة « تمهيد » للحديث عما يبدو من استغراق « سَلْمَى » في الفكر والأحلام و« بيانٌ » لتلك الحال النفسية وما تشفّ عنه من حزن وحيرة . وحين يتحدث الشاعر في المقطوعة الأولى عن السحب التي تركض في الفضاء ركض الخائفين ، وعن الشمس الصفراء ، والليل الساجي ، فإنما يمس ذلك كله مساً سريعاً لينتهي إلى خطاب سَلْمَى فيسألها بماذا تفكر وتحلم . لذا يبدو الربط بين الوجود الخارجي والباطني متعسفاً لا يعبر عما كان ينبغي أن يكون من صلة بين هذه المشاهد الطبيعية التي من شأنها أن تثير الشجن والأحلام ، وأفكار سلمى وأحلامها . فقوله « لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد » يوحي بأن هذا الوجوم الحالم يتناقض مع تلك الألوان التي ساقها من مشاهد الطبيعة ، برغم أن تلك المشاهد من شأنها أن تبعث هذا الوجوم . وذلك في قوله[1] :

---

(١) الجداول ص٥٦ .

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين[1]
والبحر ساج صامت، فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد
سلمى.. بماذا تفكرين؟
سلمى.. بماذا تحلمين؟

ثم نرى الحوار «المنطقي» الذي يختفي فيه دور الألفاظ وظلالها وإيحاءاتها لتبرز الفكرة الغالبة، في ختام المقطوعة الثانية:

أرأيتِ أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم؟
أم أبصرتْ عيناك أشباحَ الكهولة في الغيوم؟
أم خفتِ أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد، إنما
أظلالها في ناظريكِ
تنمُّ يا سلمى عليكِ!

فقوله «أنا لا أرى.. إنما أظلالها» تعبير منطقي تفقد فيه الألفاظ الوجدانية ما رأينا لها من شأن عند الشعراء السابقين.

ويتابع الشاعر رسم الحال النفسية لسلمى وما جدَّ عليها من تغير ما بين الضحى والمساء، فيصبح هذان الوقتان من أوقات النهار، المحمّلان عند الوجدانيين بإيحاءات شتى، مجرد رمزين للزمن، وإن وُفّق الشاعر في الربط بين جمال الفتاة وإشراق الضحى:

هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيكِ
فلقد رأيتك في الضحى ورأيتُه في وجنتيك
لكن، وجدتُكِ في المساء وضعتِ رأسك في يديك
وجلست، في عينيك ألغاز وفي النفس اكتئاب
مثل اكتئاب العاشقين
سلمى.. بماذا تفكرين؟

(١) سبق الرافعي إلى هذا التعبير في بعض ما قدمنا من نماذج شعره.

وتظل عناصر الطبيعة عنده وسائل للإقناع المنطقي برغم ما يشيع فيها من إحساس، كما في قوله:

لا فرق عنـــد الليـــل بـــين النهر والمستنقـــع
يُخفي ابتسامـــاتِ الطروب كـــأدمـــع المتوجِّـــع
إن الجمـــال يغيـــب، مثـــل القبـــح، تحت البرقـــع
لكن، لمـــاذا تجزعـــين علـى النهـــار؟ وللـــدُّجـــى
أحـــلامُـــه ورغـــائبـــهْ
وسمـــاؤه وكواكبـــــــه

* * *

ويسلك نزار قباني - وقد بدأ حياته الشعرية متأخراً عمّن درسنا من الشعراء - مسلك سابقيه من استخدام معجم شعري يتمثل في حشد من الألفاظ ذات الدلالات الحسّية المتشابكة، الموحية - مع حسّيتها - بمعان نفسية غائمة غير محدودة. وهو في هذا يشبه محمود حسن إسماعيل إلى حد كبير، وإن اختلفا في النظرة إلى الموضوع العاطفي وفي بناء العبارة والصورة الشعرية والتشبيهات والمجازات وفي إيقاع القصيدة بوجه عام.

فالتجربة العاطفية عند محمود حسن إسماعيل تجربة عنيفة حادة يجيش بها وجدانه في معاناة أليمة وينطلق من خلالها إلى مشاعر متباينة نحو الناس والطبيعة والحياة والكون. وعبارته شديدة التوتر جهيرة الإيقاع في أغلب الأحيان ومجازاته تنطوي على كثير من التجسيم الجريء، وأسلوبه واضح الرصانة، تشيع فيه روح التراث. أما نزار قباني فيستخدم من الألفاظ الدالة على مدركات الحواس أرقّها منطقاً وأخفّتها إيقاعاً ويفرّقها حيناً ويجمع بينها حيناً آخر، مستغنياً بها عمّا نجده عند محمود حسن إسماعيل من صور مجازية مركبة ممتدة. وهو لا يكاد يخرج عن نطاق التجربة العاطفية إلاّ إلى أفق واحد يتصل اتصالاً مباشراً بها إذ يعبّر - من خلال إعجابه ببعض مظاهر الجمال وبخاصة في العيون - عن أشواقه إلى الرحيل نحو المطلق والمجهول. وهو يأخذ التجربة العاطفية مأخذاً يسيراً فيمزج الجد بالاستهانة والإدراك الحسي بالمشاعر الوجدانية، فلا تكاد تتوتر عبارته أو تعلو نبرته فوق ذلك الإيقاع المهموس الذي يطبع أغلب شعره العاطفي. ومن ذلك المزيج النفسي والفني خلص له أسلوب رقيق مترف عُرف به وقلده كثيرون من بعد.

وتتردّد في ديوانيه الأول والثاني ألفاظ كثيرة تتصل بالإدراك البصري يدور أغلبها

حول النور ومرادفاته ومشتقاته ولحظاته المتعاقبة من الليل والنهار، وبعض مشاهد الطبيعة وعناصرها، أبرزها النجوم والأزهار والعصافير والفراشات، وألفاظ تتصل بمدركات الشمّ وبخاصة الطيوب والعطور ومشتقاتهما ومرادفاتهما، وأخرى تعبّر عن معاني الخصب والعطاء. وتتشابك مدركات الحواس من صور الشاعر مفردة حيناً ومركّبة حيناً آخر على نحو ما شهدناه عند غيره من الوجدانيين خلال إطاره الفني الخاص. وقد عبّر الشاعر تعبيراً جميلاً عن هذه السمات الفنيّة في أبيات من قصيدة قدّم بها ديوانه الأول فقال[1]:

أنـا لبـلادي.. لنجماتهـا	لغـيماتهـا، للشّذَى، للنّـدَى
سفحــت قوارير لوني نهورا	عـلى وطـني الأخضر المفتـدى
تخيّلـتُ حـتى جعلـت العطور	تُرى.. ويشمّ اهتزاز الصّـدى

ولعلّنا إذا استعرضنا بعض نماذج من استخدام الشاعر لتلك العناصر الفنية أن ندرك سرّ ما يوحي به شعره في صورته المتكاملة من ذلك النغم الواحد الشجي الرقيق الذي عرف به، ذاكرين - ونحن نحلل القصيدة إلى عناصرها الأولى - مخاوف الشاعر من هذا الصّنيع وشكّه في جدوى تحليل النص الشعري وتفسيره وتقويمه، إذ يقول في مقدمة ديوانه: «وفي الفن، كما في الطبيعة، وفي القصيدة كما في الوردة وكما في اللوحة البارعة، يجب ألاّ نعمد إلى تقطيع القصيدة، هذا الشريط الباهر النديّ من المعاني والأصباغ والصور والدندنة المنغومة. حرام أن نمزق القصيدة لنحصي «كمية» المعاني التي تنضم عليها، ونحصر عدد تفاعيلها وخفيّ زحافاتها ونقف على «لون» بحرها.. فالقمر، هذا الينبوع المفضّض الذي يذرّ على الكون جدائل الياسمين، يُحدث لك ولكل إنسان حالة حبيبة ملائمة، إنك تفتح قلبك له وتغمس أهدابك في سائله الزئبقي دون أن تعرف عن هذا «الجميل» أكثر من أنه قمر.

ولو اتفق أن أوضح لك فلكي سرّ القمر وأجواءه وجباله الجرداء وقممه المرعبة، وأدار لك الحديث عن معادنه ودرجة حرارته ورطوبته، إذن لأشفقت على قلبك، وأسدلت ستارتك.. إذن، فلنقرأ القصيدة كما ننظر إلى القمر بطفولة وعفوية واستغراق».

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٦.

ولسنا ننكر ما لقراءة الشعر بطفولة وعفوية واستغراق من متعة، لكنها مع ذلك تظل متعة ناقصة لا تنفذ إلى كنه النص الشعري وتفطن إلى كل ما فيه من خصب ومستويات وما قد يكون فيه من رمز وإيحاء. وتشبيه النص الشعري بالوردة حيناً وبالقمر حيناً آخر أسلوب مألوف لدينا في الجدل إذ ننقل القضية من مستوى خاص إلى مستوى مختلف ظانّين أنا بذلك قد انتهينا إلى حل القضية. فالوردة والقمر على جمالهما وأثرهما العميق في الوجدان غيرُ الشعر الذي يقوم على عناصر إنسانية، من لغة ذات دلالات وإيحاءات وتجربة متصلة بوجدان الشاعر وفكره وحياته ومجتمعه، وموسيقى ذات قدرة على ابتعاث كثير من المشاعر والخواطر، وأزمِنَة تتراوح بين الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل. إنه - فيما يتصل بنفس الإنسان وفكره - « كائن » أكثر حياة وتركبا من الوردة والقمر. ولو كانت قراءة الشعر على هذا النحو من العفوية التي يدعو إليها الشاعر لاستوى الناس جميعاً في تذوق الشعر كما يستوون - في الأغلب - إذ يعجبون بالوردة والقمر. ولسنا نستطيع في هذا المجال أن نتفق مع الشاعر في قوله، ألسنا نتقبل أكثر الأشياء التي تحيط بنا دون مناقشة؟ فالروائح والألوان والأصوات التي يسبح كياننا فيها، تبعث اللذة فينا دون أن نعرف شيئاً عن مادتها وتركيبها، وهل تخسر الوردة شيئاً من فتنتها إذا جهلنا تاريخ حياتها؟ ». فشتان بين هذا الإدراك الحسي المجرد وما يثيره الشعر والفن من مشاعر وما قد يحمل من رسالة.

ونحن حين نحلل النص الشعري ونردّه إلى عناصره الأولى نعيد تركيبه مرّة أخرى، وهو بعدُ ما زال ماثلا أمامنا في صورته المتكاملة لنعيد النظر فيه على ضوء الدراسة والتحليل فنتذوقه تذوقاً أكثر ذكاء ووعياً من تذوقنا إياه للمرة الأولى. فليس أمْر النص الشعري كأمر الوردة التي « حين تفكر في هذا الإثم يوماً فتشق هذه اللفائف المعطورة وتذبح هذه الأوراق الصبيّة، لتمدّ أنفك في هذا الوعاء الأنيق الذي يفرز لك العطر ويعصر لك قلبه لوناً، حين تدور في رأسك هذه الفكرة المجرمة، لا يبقى على راحتك غير جثمان الجمال، وجنازة العطر »[١].

يستخدم الشاعر - كما أشرنا بعض ألفاظ معجمه الشعري مفردة أحياناً ومركبة أحياناً أخرى. ومن أكثر ألفاظه تردداً في قصائده « النجم والنجمة والنجوم » ولا تكاد تخلو قصيدة في ديوانيه الأولين من ذكر لها، كما في قوله:

---

(١) مقدمة الديوان ص٥.

أمـام بـابيَ نجمـات مكوّمـة ... فتستريـح لـدينـا... ثم تنطلـقُ
فللصبـاح مرور تحت نـافـذتي ... وفي جوار سريري يرتمي الأفـق
كم نجمـة أمسكتهـا بيـدي ... وللتطلـع غيري، مالـه عنق

- من وشوشات نجمـة ... في شرقنـا مستوطنـه
من قصـة تـدور... ... بيـن وردة وسوسنـه

- خذي ذراعي.. دربنا فضة ... ووعدُنـا في مخـدع الكوكبِ
أرجوك... إن تمسَّحَتْ نجمـة ... بذيـل فستـانك، لا تغضبي!

- واللـه إن سألتـني نجمـةً ... قلعتهـا من أفقي، فـاطلـبي
- قـد نلتقي في نجمـة ... زرقـاء... لا تستبعـدي!
- ونكسر النجوم ذرّات ... ونحصي مـا انكسر

وكذلك يكثر تردد الورد مفرداً أحياناً أو مقترناً بالطيب في بعض الأحيان، كقوله:

- حـدودنـا بـاليـاسمين ... والنَّـدَى مخضّنـهْ
وورِدُنـا مفتّـحٌ... ... كـالفِكَرِ الملوّنـهْ

- نشرد تيـاريْ شذى ... لم يخفقـا ببـالْ
- لا تستحي، فـالوردُ في ... طريقنـا تـلال
- زرعـت ألـف وردة ... فـدى انفـلات شال
- نحن من طرزّ المساء نجومـا ... ولنـا عمر وردة أو نكـاد
- فـإذا منزلي مساكـب وردٍ ... وبثغري هـذي القوافي الجيـاد

ومن ألفاظ الألوان قوله:

وشوشة كريـمـة ... سخيّـة الظّـلالْ
- قـالـت: حرامٌ أن يكون لنـا ... علـى أراجيـح الضيـا إبيتُ؟
يغسِّل الـبريـقُ شبّـاكـه ... وسقفُـه طرّزه النّبـت
- مقعدي غيمةٌ تطلّ على الشرق ... وأفقي تحرُّر وامتـدادُ:
- يـا شعرهـا علـى يـدي ... شـلال ضـوء أسـود
- أنـا هنـا وحـدي عـلى ... شرق رمـادي الستُرْ
- كُسِرت جرار اللونِ... موعدُنا ... في الغـيم تحت نوافـذ الشرق
بمرافـيء الفـيروز رحلتنـا ... وعـلى ستور المغرب الزُّرَق

- أفـدي وراء الوهم قـادمـة　　كـالضوء من ترف ومن ذوق
- وارتعشت جزيرة في مـدىً　　مـزغرد مـعطّر أنور
خضراء بـين الغـيم مزروعـة　　في خـاطر العبـير لم تخطر
- هنيهـة زرقـاء لو أفلتـت　　منّيَ لم أعرض، ولم تعرضي
- مرحباً يا رداءُ، يا صيحة الطِّيب　　- وصُبّحت بـالرضـا يـا رداءُ
يا مريض الخيوط... يا أصفر الهمس　　- صبـاحي عليـك وردٌ ومـاء
من بـدربي رمـاكَ... شلال لون　　فطريقي براعم خضراء

ومن ألفاظ العطر وصوره مفردة أو مركبة قوله:

- من قصـة تـدور بـين　　- وردة وسـوسـنـة
ومن شذا فـلاّحـة　　تعبـق منهـا الميجنـه
- في غيمـةورديـة بيتنـا　　نسبـح في بريقهـا المـذهـب
يسوقنـا العطر كمـا يشتهي　　فحيـثما يـذهـب بنـا نـذهـب
- الى انعتـاقٍ أزرق　　حـدوده المحـالْ
نشرد تيـار شذاً　　لم يخفقـا ببـالْ
- جئت قبل العبير. قبل العصافير　　وأفقي تحرر وامتـداد
- وتلك بضعة أزرار.. لقد كبرتْ　　على جداري فبيتي كله عبقُ
تعانقت عند شباكي... فيا فرحي!　　غداً تُسبّ الربى بالورد... والطُرقُ
- ومطلـبي لـديـك مـا يطلـب　　- العصفور عنـد الجدول المعشب
وأنـت لي... مـا العطر للوردة　　- الحمراء... لا أكون إن تذهبي
- في غرف الفجر يجري شذانـا　　وتكمن في الجو أطيـابنـا
- سنبقى... وحين يعود الربيع　　يعود شذانـا وأوراقنـا
إذا يُـذكر الورد في مجلس　　مـع الورد تُسرد أخبـارنـا
- بمرافـىء الفـيروز رحلتنـا　　وعـلى ستور المغرب الزُّرقِ
ومـع العبـير تسوح فرشتنـا　　ورديّـة عطريّـة الخفـق
- تـدفّقي شلاّل عطر والعبـى　　عـلى نجوم المغرب المكسّره

ومن صور الخصب والعطاء قوله:

- جبـــالنــــا مَرْوحـــة   للشرق غرقَي ليِّنـــــــه
توزّع الخـــير عـــلى الـــدنيـــا   - ذُرانــــــا المحســـــه
- وتقولين: لي أجيء مع الضوء   - بحضن البيـــادر الميعــادُ
أنــا مُلقّـى عــلى بساط بريــقٍ   حوليَ الصحو والمدى والحصاد
- نحن من طرّز المساء نجومـــاً   ولنـــا عمرُ وردةٍ... أو نكــادُ
وكرزنــا عــلى الجبال الــدوالي   فبــإذاء الأرض تحتنــا أعيــادُ
فــاهمُري في المـدى ضفـيرة نور   يسفــح الخــيرَ طيفــك المرتــادُ
وتلوحـــين دِيمــةً تعصر الرزق   - فيجري الندى ويرضى العباد
فـــإذا منزلي مساكـــب وردٍ   وبثغري هـــذي القوافي الجيــاد
- مُرّى بجوع بيــادري كرمــا   وتقطّري سحبــا عـــلى أفقي
- ندوس فتمشي الطريقَ غلال   وتُنمي الحشائشَ أقـــدامنـــا
سيسأل عنّـــا الرّعـــاةُ الشيوخُ   وتبكي العصافيرُ أصحـابُنـا

ويندر أن يستقصي الشاعر صورة مفردة خلال لفظ من هذه الألفاظ أو يركّب منه مجازاً ممتدّ تتألّف عناصره من مشتقاته أو إيحائه، بل يبني صورته - في الأغلب - من تعاقب هذه الألفاظ الدّالة على مدركات الحواسّ تعاقباً « بسيطاً » تتقارب فيه المدركات في إيحائها على اختلاف طبيعتها فتُشيع في القصيدة جواً من الخَدَر اللطيف والموسيقى الخفيفة والجمال البادي على السطح. ولعلّ إحساس الشاعر بهذه السمات في شعره كان من وراء ربطه بين طبيعة الشعر وأثره في النفس وطبيعة الوردة والقمر وأثرهما. فحين يشير الشاعر إلى معنى الخصب - مثلاً - لا يستغرق هذا المعنى في صور مركّبة للعطاء، بل « يعدّد » بعض مظاهر العطاء التي تتيح له أن يسوق شيئاً من تلك الألفاظ التي يولع بترداد ها، فإذا قال:

نوزع الخـير عــلى الــدنيــا   - ذرانــــا المحســـه

أتبعه بقوله ذاكراً العصافير والصفصاف والندى والورود:

يطيب للعصفور أن   يبـني لــدينـا مسكنـــه
ويغزل الصفصــــــاف في   حضن السواقي موطنـــــه
حـــدودنـا بـاليـاسمين   - والنّـــدى محصّنـــه
ووردنـــــا مفتّـــــح   كـــالفكر الملوّنـــه

ونستطيع أن نتبين كيف يجمع الشاعر بين تلك العناصر جميعاً من طيب ونور وغلال وعصافير وورد وغيرها جمعاً « بسيطاً » متعاقباً أو متداخلاً لكنه غير مركّب في هذه الأبيات التي استشهدنا ببعضها مفردة من قبل:

وتقولـين لي : أجيء مـع الضوء ـ بحضن البيـادر الميعـادُ
أنـا مُلقـى عـلى بساط بريـق حوليَ الصحو والمـدى والحصـاد
جئتُ قبل العبير، قبل العصافير ـ فللظـلٌ في قميصي احتشاد
مقعدي غيمـة تُطـلّ عـلى الشرق ـ وأفقي تحرر وامتـداد
أتملّـى خلـف المسافـات وجهـاً برْعمـت من مروره الأبعـاد
وتـأخرتِ... هـل أعـاقـك عـني كُوَم الـزهـر أم همُ الحسّـاد
أم نسيت المكان حيث درجنا منزلُ الورد بيتنـا المعتـاد
نحن من طرّز المساء نجومـا ولنـا عمر وردة أو نكـاد
وركزنـا عـلى الجبـال الـدوالي فـإذا الأرض تحتنـا أعيـاد

ومن تتابع هذه الألفاظ ذات الإيحاء الوجداني والإيقاع الموسيقي يكتسب شعر الشاعر تلك الموسيقى العذبة التي عرف بها وذلك الإحساس « المترف » الذي يشيع في صوره. وقد كان للشاعر فضل الريادة في هذا اللون من الشعر الذي يمتزج فيه الحس بالوجدان في أسلوب عصري رقيق، قبل أن ينتهي في أعماله الأخيرة إلى صور حسيّة خالصة باعدت بينه وبين « الاتجاه الوجداني » الذي ندرسه.

(٣) الصورة الشعرية

وكان لا بد - وقد تجدد نظام القصيدة ومعجمها على النحو الذي رأيناه - أن تتغير طبيعة الصورة الشعرية ومقومات تكوينها. فالصورة في الشعر هي «الشكل الفني» الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة وببعض ما سبق أن ذكرناه عن المعجم الشعري، وإن تناولت دراسة الصورة عناصر متكاملة غير مفردة.

ويلاحظ الدارس في هذا المجال أن الشعر العربي - مهما يوغل في التجديد - يظل مرتبطاً على نحو ما ببعض المظاهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم. ومع أن الشعر الوجداني في هذه المرحلة قد تحقق له وضع عصريّ متميز، فإن كثيراً من سمات الشعر القديم ظلت تبدو فيه عند هذا الشاعر أو ذاك وفي قصيدة أو أخرى، بصورة ملموسة أحياناً أو خفيّة في أحيان أخرى. ذلك لأن الشعر العربي لم يمر بدورات متعاقبة من التطور - كما حدث مثلا للشعر الأوروبي منذ عصر النهضة - بل ظل كأنه خيط متصل على مر العصور قد تضعف قواه أو تزداد، وقد تزهو ألوانه أو تشحب، لكن طرفه الأخير يبقى مرتبطاً ببدايته الأولى، على نقيض الشعر الأوروبي الذي لا تكاد ترتبط مرحلة فيه إلا بتراث المرحلة السابقة.

لذا يلاحظ الدارس كثيراً من المفارقات في الشعر العربي الحديث بين العصرية الغالبة، وبعض السمات التقليدية التي ترجع إلى العصر العباسي أحياناً، أو إلى العصر الأموي أو الجاهلي أحياناً أخرى.

ومع بُعد العهد بالشعر الجاهلي واختلاف ظروف النشأة بينه وبين الشعر في العصور التي تلته، فقد ظل له سلطان عجيب على الشعر العربي القديم والحديث، حتى لنجد بعض آثاره باقية في الشعر الحُرّ، آخر مراحل التطور في الشعر العربي المعاصر. ولا بد لدارس الشعر العربي الحديث أن يتجاوز عن بعض الألفاظ والعبارات والتشبيهات والمجازات التي تستدعيها هذه الصلة المستمرة بين طرفَيْ القديم والجديد، والتي يستخدمها الشاعر كأنها «ركائز» في بناء العبارة وتحقيق الإيقاع، وبخاصة في بعض البحور الطويلة، كالبسيط والطويل، إذا اطردت فيها القافية.

وقد كانت الإبل والمطايا والصحراء - مثلا - مصدراً لكثير من التشبيهات والمجازات والصور في الشعر الجاهلي ثم في العصرين الأموي والعباسي، على اختلاف في الدرجة والأسلوب. وكان الظن أن تختفي هذه التعبيرات والصور من شعرنا الحديث بعد أن باعدت الحضارة بيننا وبين الإبل والمطايا والصحراء. أو أضعفت شأنها على الأقل. ومع ذلك ما زلنا نجدها أحياناً في ثنايا بعض صور شعرنا الحديث، دون أن يفطن الشاعر إلى ما بينها وبين روح «الحداثة» الغالبة على شعره من مفارقة، أو دون أن يجد في ذلك حرجاً. ومن هذا القبيل قول إيليا «أبو ماضي» من قصيدة عن «الفراشة المحتضرة» في ديوانه «الخمائل»:

تُمْسِين عند مجاري الماء نائمةً
وللأزاهر والأعشاب مَغْداكِ
فكلما سمعتْ أذناك ساقيةً
حثَثْتِ للسفْح من شوق مطاياك

وقوله في الديوان نفسه:

... وديني الذي اختارَ الغديرُ لنفسه
ويا حُسْنَ ما اختار الغديرُ، وما أحلى!
تجيء إليه الطير عطشى فترتوي
وإن وردته الإبلُ لم يزجر الإبلا

وقوله في ديوان «الجداول»:

وكان الليل قد أزمع
- أن يحدو مطاياهُ
فساد الصمت في الوادي كأن الموت يغشاه

وقوله أيضاً في الديوان نفسه:

ما بنفسي خشيةُ الموت، ولا منه ارتهابي
أنا للأرض، وإن طال عن الأرض اغترابي
غير أني لم يزل ضرعِي لَمريْ واحتلاب
لم أهب كل الذي عندي، ولم يفرغ وطابي

ومنه قول علي محمود طه في «الملاح التائه»:

رأتْ أساريَ في قيود ثقـــالْ
بـــين يَـــديَ ذي مِرَّة يبسمونْ
يسوقهم في فلوات الليـــال
في بطش جبّـــارين لا يرحمون
إن ضجّ في الأغلال منهم طليحْ
أخرسه الصوت الـذي يرهـقْ
وإن هوى لـلأرض منهم جريـح
أنهضـــه في قيـــده يرسف

وقوله مشيراً هذه المرة إلى الآرام ـ على سبيل المجاز ـ لا إلى الإبل:

وادي الهـوى ولّـتْ بشاشـةُ دهـرِه
وخلـت مغـانيـه مـن الآرامِ

وقوله أيضاً، مشيراً إلى النابغين المغبونين من الشعراء:

يجوبون آفـاق الحيـاة كـأنهم
رواحـلُ بِيـدٍ شردتهـا العواصـف
طرائـد في صحراءَ، لا نبـعُ واحـة
يرقّ، ولا دانٍ من الظـــل وارف

ومنه قول رشيد أيوب في «أغاني الدرويش»:

جلست بقرب شبّـــاكي، أردّد طِيـــب ذكراكِ
وأطوي بِيـــدَ أحـــلام كَبَـــتْ فيهـا مطـايـاك

ومن هذه «الركائز» التقليدية التي يعتمد عليها هؤلاء الشعراء في إقامة العبارة وبناء البيت طائفة من التشبيهات فقدت ـ لطول الاستعمال على مر العصور ـ طبيعة التشبيه وقدرته وأصبحت أقرب إلى التعبير المرسل الذي ينطوي على شيء من التأكيد. وكثيراً ما تُضعف هذه التشبيهات المواتية قدرةَ الشاعر على الابتكار أو رغبته فيه، أو تصيب صوره وعباراته المبتكرة بشيء من الاختلاط والاضطراب. وما زالت آفة «الصيغ الجاهزة» والأنماط التعبيرية الموروثة تجني على مواهب شعرائنا المحدثين وتجعل

بعض شعرهم خليطاً غير متسق من القديم والجديد.

ومن تلك التشبيهات التقليدية التي يصوغها الشعراء في عبارات مختلفة لكنها تظل في جوهرها واحدة لا تفنن ولا إبداع فيها، قول محمود حسن إسماعيل، برغم أنه من أحرص الشعراء على الأصالة:

أسرِي، ويسري الشوق بـــين جوانحي
كـــالنـــار في الـــذاوي من الأعشاب

وقوله مشيراً إلى «حاملة الجرة» في ديوانه الأول «أغاني الكوخ»:

إذا دهتهـــا الريـــح أبصرتَهـــا
حمامـــة تفزع من بـــاشقِ

وقوله في الديوان نفسه، من قصيدة أسماها «خواطر المساء في القرية»:

ووجنـــة الشمس حـــين تبـــدو
بشاطـــىء الأفـــق في احـــتراقِ
كـــأنهـــا كـــاعـــب تعـــاني
مـــرارة العشـــق في الفـــراق

ومنه قول إبراهيم ناجي في ديوانه «ليالي القاهرة»:

كم أغنّيـهِ بـالحنـين كما غنّـت
ـ عـــلى فرع غصنهـــا الورقـــاءُ

وقول إيليا «أبو ماضي» في «الجداول»:

ولـــك الحقول وزهرهـــا وأريجهـــا
ونسيمهـــا والبلبـــل المـــترنّمُ
والمـــاء حولـــك فضـــة رقراقـــة
والشمس فوقـــك عسجـــد يتضرم

وقوله:

والبحر كم ساءلتُـــه فتضـــاحكـــت
أمواجـــهُ من صوتيَ المتقطّـــع

فرجعتْ مرتعش الخواطر والمنى
كحمامة محمولة في زعزع

ومن هذه الأنماط تشبيهات ومجازات استحدثها هؤلاء الشعراء ورمزوا بها إلى بعض المشاعر الوجدانية، لكنهم أسرفوا في استعمالها حتى أصبحت في حكم تلك التشبيهات القديمة. ومن أبرز تلك الرموز صورة الزورق الذي تتقاذفه العواصف والأمواج في بحار بعيدة الشطآن. ومنها قول إبراهيم ناجي في ديوانه «وراء الغمام»:

وإلامَ تدفعنا الحوادثُ في عُباب يلتطمْ
دفعتْ بمركبنا المقادير الخفيّة والقِسَم
خرجتْ وما تدري الغداةَ بأيِّ صخر ترتطم

وقول إيليا «أبو ماضي» في «الجداول» مشيراً إلى الزمن:

أنا كالزورق فيه وهو بحر لا يحدّ

وقوله:

معصوب المُقلة، والدربُ
وعرٌ وكثير الآفاتِ
كسفينٍ ليس لها رَبٌّ
تجري في بحر الظلمات

ولا نريد بعرض هذه الأنماط أن ننفي صفة الحداثة والتجديد عن شعر هؤلاء الشعراء، فقد ذكرنا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا في شعرهم تميزاً عصرياً ملحوظاً، وإنما نريد أن نبين أن الدارس لصور هؤلاء الشعراء ينبغي أن يفطن إلى طبيعة هذه الأنماط ويعدّها ألواناً من القول المرسل أو العبارات المؤكدة حتى لا يختلط عليه الأمر في تحليل الجديد من المجاز والتشبيه في هذه الصور.

وهناك سمة نفسية أو وجدانية غالبة تنبع منها كثير من المظاهر الفنية في شعر هؤلاء الشعراء، هي حدّة إحساسهم ورغبتهم في إبراز هذا الإحساس الحاد بأقصى ما يمكن من البيان والتأكيد. ويتحقق هذا التأكيد ببناء العبارات الشعرية في الأبيات المتتابعة على نمط لغويّ وبيانيّ واحد، مع خلاف يسير. وربما تضمنت العبارات المتشابهة

بعض المجاز أو الألفاظ الوجدانية الحديثة، لكن منطلقها يظل هذا البناء اللغوي الذي يعتمد أحياناً على الاستفهام أو التعجب أو النفي مع نسق خاص للعبارة في أوضاع أفعالها وأحوالها وصفاتها وإضافاتها وغير ذلك من عناصر بناء الجملة.

وتحدّ هذه الأنماط بدورها من قدرة الشاعر على ابتداع صور خيالية جديدة وإقامة علاقات مستحدثة بين الأشياء، وتجسيم للمعنويات وعناصر الطبيعة غير الحية، وكأن الشاعر يقنع ببراعته في «تركيب» تلك الأبنية المتشابهة المتتابعة. وقد يؤدي اعتماد الشاعر على صيغ الاستفهام والتعجب والتساؤل والنفي إلى علو النبرة وصخب الإيقاع.

ومن نماذج هذا المنهج قول علي محمود طه في ديوانه «الملاح التائه»:

وأصختُ للنسمات وهي هوازج
فسمعت قصف العاصف المجنونِ
يا صبح، ما للشمس غير مضيئة!
يا ليل، ما للنجم غير مبين!
يا نار، ما للنار بين جوانحي
يا نور، أين النور ملء جفوني!

ولعلنا نلاحظ أن البيتين يتضمنان - إلى جانب النداء والاستفهام وبناء العبارات المتشابهة - شيئاً من المقابلة المألوفة في شعر هؤلاء الشعراء، كمقابلته بين الصبح والليل والشمس والنجم والنار والنور.

ومنه قوله في الديوان نفسه:

يا صخور الوادي، يضجّ عليها البحرُ
- في جهشةِ المحبّ الغيور
يا رمال الكثبان، تنقش فيها الريحُ
- أسطورة الحياة الغرور
يا خِفاف الأمواج، تحلم بالإيناسِ
- من كوكب المساء الصغير
يا نسيم الشمال، يبعث بالرَّغو
- ويهفو على الرَّشاش النثير

فقد بني الشاعر كل بيت من أبياته الأربعة على صيغة نداء تتلوها جملة فعلية حالية مركبة. ونلاحظ في الأبيات ما أشرنا اليه من استعانة الشاعر ببعض المجازات اليسيرة ليؤكد الجو النفسي للصورة الشعرية.

ومنه قول عمر أبو ريشة:

أمضِي، ويُذهلني طِلابي
عنّي، وعن دنيا شبابي
أمضي، ويسألني الربيع
- ولا أجيب، متى إيابي؟
أمضي، وما رَوَّت فمي
كأسي، ولا أفنت شرابي
بيني وبين الموت ميعاد
- أحثّ له ركابي

ومنه قول إبراهيم ناجي، في «ليالي القاهرة»:

بعينيك استهدي، فكيف تركتني
بهذا الظلام المطبق الجهم استهدى؟
بورْدك استسقى، فكيف تركتني
لهذي الفيافي الصّم والكُثب الجرْد؟
بحُبّك أستشفي، فكيف تركتني
ولم يبق غير العظم والروح والجلد؟
وهذي المنايا الحمر ترقص في دمي
وهذي المنايا البيض تختال في فودي!

ونلاحظ إلى جانب السياق اللغوي المكرر اعتماد الشاعر على شيء من المجانسة في قوله «استهدي، استسقى، استشفى» وتكراره لسؤاله في صيغة واحدة «فكيف تركتني»، وتسرُّب ما أشرنا إليه من سلطان القديم في قوله «ولم يبق غير العظم والروح والجلد»، إذ يذكّرنا بقول البحتري في وصف الذئب:

طواه الطَّوَى حـــتى استمرَّ مَرِيرُه
فمـا فيـه إلا العظم والروح والجِلْـدُ

ومنه قوله في القصيدة نفسها:

وكنـتَ إذا شاكيـتُ خفّفـتَ محـلي
فهان الذي ألقاه في العيش من جهدِ
وكنـتَ إذا انهـار البنـاء رفعتَـه
فـلم تكن الأيـام تقوى عـلى هَـدّي
وكنتَ إذا ناديتُ لبَّيتَ صرختي
فوا أسفـا، كم بيننـا اليوم من سَدّ!

ومن تكرار تلك الصيغ قول محمود حسن اسماعيل في «أغاني الكوخ»:

... ونهلتُ ـ أعذب ما نهلت ـ روائعاً
من لحنـه رفـافـة الأهـداب
طوّافـة بـالزهر، تنشق عطرَه
وتُحيلـه في الطرس همس ربـاب
طفّـاحـة، بـالطهر، تحسب ريحـه
من نفحـة الأمـلاك والأربـاب
بسّامـة... لولا ضَـني متصوّفٍ
بـين الضلوع، وَهْي لطول غيـاب
نوّاحـة... لولا أمـانٍ أشرقـت
من لحـظ عينيهـا الغرير السـابي

وقد بنى الشاعر بيتيه، الثاني والثالث، على نسق مكرر، ثم بيتيه الرابع والخامس على نسق آخر مشترك بينهما، وإن ظلت الأبيات الأربعة في جملتها متشابهة البناء والإيقاع. ونلاحظ استخدام الشاعر للمجانسة في قوله «طوافة بالزهر، طفاحة بالطهر» وتكراره لصيغة المبالغة المكررة في بدايات الأبيات الأربعة.

ومنه أيضاً قوله، معتمداً على تتابع الاستفهام:

مـا نفحـة الفُـلِّ المنوّر في الضحـى
إن فـاح زهر عبـيرك الوثّـاب!
مـا خطرة الرَّيحان يرفـل مـائسا
إن تـاه عِطفِـك من هوى وتصـابي
مـا السحر؟ مـا تيّاره الخافي، إذا
همست شفـاهـك مرّةً بخطـاب!
مـا بهجـةِ الـدنيـا وزينتهـا؟ إذا
أشرقـــت في دَلٍّ وفي تلعـــاب!

ومنه قول الشابي من قصيدة بعنوان «إلى قلبي التائه»:

مـا لآفـاقـك يـا قلـبيَ سُودًا حـالكـاتْ
ولأورادك بــين الشوق صُفرا ذابــلات؟
مـــا لمزمـــارك لا يشدو بغـــير الشهَقـــات؟
ولأوتـــارك لا تخفـــق إلا شاكيـــات»
ولأنغـــامـــك لا تنطـــق إلا بـــاكيـــات؟

وقوله من قصيدة بعنوان «قلت للشعر»:

فيـكَ مـا في جوانحي من حنـينٍ
أبـــديٍّ إلى صمـــيم الوجودِ
فيـك مـا في خواطري من بكـاء
فيـك مـا في عواطفي من نشيـد
فيـــك مـــا في مشاعري من وجوم
لا يُغَنّـــى، ومن سرور عهيـــد[1]
فيـــك مـــا في عوالمي من ظـلام
سرمـــديٍّ، ومن صبـــاح وليـــد
فيـــك مـــا في عوالمي من نجوم
ضـاحكـات خلـف الغمـام الشرود

---

[1]) نلاحظ ضعف القافية وقلقها في البيت.

فيــك مــا في عوالمي من ضبــاب
وســراب ويقظـــــــــة وهجــود
فيــك مــا في طفولــتي من سلام
وابتسام وغبطـــــــة وسعـود
فيــك مـا في شبيبــتي من حنــين
وشجـون وبهجـــــــة وجمـود

وقد استخدم الشاعر في هذه الصورة التي رسمها لقلبه ما ألفنا لديه من ألفاظ رومانسية محشودة يوحي بعضها بالتماثل وبعضها بالتضاد، ناظماً هذه الألفاظ في تركيب لغوي مكرر في صدور الأبيات جميعاً، جاعلا من أعجازها صفات أو أحوالا أو معطوفات مؤكدة للمعنى أو الإحساس. وفي الأبيات شيء من مجانسة أو إيقاع متشابه في قوله «من ضباب وسراب، من سلام وابتسام، من حنين وشجون».

وقد تتخذ هذه الأنماط اللغوية صورة تشبيهات متتابعة كالمألوف في بعض الشعر القديم، وإن أصبحت التشبيهات - في صياغتها على الأقل - أكثر عصرية والتصاقاً بالوجدان، غير أن الشاعر يستغني بتتابعها عن التمهل عند تشبيه بعينه ليبني منه صورة مركبّة. وتلك وسيلة جَنَتْ هي الأخرى على خيال هؤلاء الشعراء واتجهت بشعرهم اتجاهاً لفظياً أو سطحياً في بعض الأحيان، وإن وُفّق بعضهم أحياناً في رسم صورة وجدانية متكاملة العناصر.

ومن نماذج تلك التشبيهات السريعة المتتابعة قول الهمشري:

كــأنــك في روض السموات وردة
كــأن سنــاهــا عطرُك المتــأرّجُ
كــأنــك في خــدّ السموات دمعــة
همَت في عيون بــاكيــات تَدَحْرج
كــأنــك طــاووس مُدِلّ، كــأنمــا
نجوم الــدجــى وُرْق حوالَيــك تهزج
كــأنــك مزمــار من العرش صــافر
كــأن صــداه نورك المتبلــج

ولا يخفى ما في هذه التشبيهات من خلط بين الأجواء النفسية، وقفز مفاجىء من دلالة الى أخرى بعيدة عنها أو مناقضة لها، وهي في جملتها تقدم صورة مهتزة متنافرة الخطوط والألوان.

ومنها قول إبراهيم العريض في ديوانه «شموع» مشيراً إلى صوت حبيب:

هو كـالروح، في ضلوعيَ منـه
خفقـة بللـت أرقَّ شعوري
هو كـالورد، مـا نشقـت بـأفقي
ريحَـه، بـل لمسته في ضميري
هو كـالصيـف، ليلُـه مرَّ بـالأنجم
يزهـو فـي قلـبيَ المحـرور
هو كـالنجم، مـا تصوّرت إلا
أنـه في السماء بـات سميرى
هو دنيـا من الشعور لقلـبي
يا لدنيا - في وحدتي - من شعور!

ونلاحظ أن الشاعر يعتمد في تشبيهاته على طائفة من الألفاظ المفردة ذات الدلالة الوجدانية «كالروح»، كالورد، كالصيف، كالنجم» ثم يزيد من طبيعة تلك الألفاظ ودلالاتها الوجدانية بما ينسبه اليها من صفات أو أحوال.

ومنها قوله أيضاً في الديوان نفسه:

وردة أنـت، يـا لحسنـك في جيـد الليـالي الحسان ذات بهـاء
وردة أنـت، يـا لطهرك، رفَّـت حمرة في خميلـة الشعراء
نجمـة أنـت، يـا للحظـك، إذ يعلن معنـى الحقيقـة الغراء
حيّـة أنـت، يـا لسحرك، في الإغراء، إذ تَنْهـدين بـاستحيـاء

ومنها قول محيى الدين صابر من قصيدة بعنوان «نحن»[1]:

(١) الشعر والشعراء في السودان ص٨٦.

نسختني روحك السمحة شعرا ومُنَى
وشَدَت بي في المحاريب صلاة وغنا
ثم ندَّت أفقَ الروح جلالا وسنا
أنت يا دنيايَ، مَن أنت؟ وآها، من أنا؟
أنا فكر عاش في ظلك فنّاً ساميا
أنا طيف رفّ في واديك معنى شاكيا
أنا ناي ذاب في قدسك لحنا شاديا
أنا روح طار في الحب فراشا صاديا
أنا هذا، مرة أخرى، فمن أنت إذنْ؟
أنت من تسمو وتستعلي على فكر الزمن
أنت من طهَّرتِ محرابي بأقباس الفتن
أنت من فجّرت عودى في سماواتك فَنّْ!

ويستخدم الشاعر في هذه المقطوعات - إلى جانب الصيغ المكررة المتراوحة بين السؤال المتعجب والتقرير المنطوي على الإجلال - طائفة من الألفاظ يصور بها بعض الوجدانيين قداسة الحب حتى ليقترب من مشارف الصوفية، كالصلاة والجلال والسنا والرفيف والأطياف والمحراب والطهر.

ومن تلك التشبيهات قول إيليا «أبو ماضي» في «الجداول»:

أنا نهر لم أتِّم بعدُ في الأرض انسيابي
أنا روض لم أُذِع كل عبيري وملابي
أنا نجم لم يزق بعدُ جلباب الضباب
أنا فجر لم تتوِّج فضتي كلَّ الروابي

ونلاحظ بداية الأبيات بصيغة التشبيه المكررة يتلوها نفي يوحي بعدم الاكتمال وبلوغ الغاية.

ومنها قول إبراهيم ناجي في ديوانه «وراء الغمام»:

لك حُسْنُ نوّار الخميلة طَلَّ صبحًا فابتسمْ
لك نضرة الفجر الجميل على الذوائب والقمم

لك طلعة البُرْء المرَجَّى بعد مستعصى السَّقم
لك كل ما أوفى على قدر النهاية واستتم!

وتضفي هذه التشبيهات المصحوبة بتكرار ألفاظ وصيغ خاصة مشتركة بين الأبيات ضرباً من «التوازن» في العبارة الشعرية ورتابة في إيقاعها وكأنها تعكس بعض «أنماط الشعور» الثابتة عند هؤلاء الشعراء. ولعلها أيضاً تأثُّر بما في العبارة الشعرية القديمة من توازن مماثل، وإن اختلف بناؤه ونسقه. ويبدو هذا التوازن أحياناً في بناء لغوي وبياني مشترك بين بعض الأشطار والأبيات، كما في قول علي محمود طه، في ديوانه «الملاح التائه» من قصيدة بعنوان «الأجنحة المحترقة» مشيراً إلى طيارَيْن احترقت بهما طائرتهما:

طاش الزمام، فلا السحاب مقارب
لكما، ولا الجبل الأشمّ مداني
وهوى الجناح، فلا الرياح خوافق
فيه، ولا الأرواح طوع عنان

فكلا البيتين يبدأ بفعل ماض وفاعل، ثم جملة إسمية منفية، من مبتدأ معرّف وخبر، وأداة نفي واحدة، ثم يتلو ذلك جار ومجرور، فجملة اسمية منفية معطوفة على الجملة الأولى، والمبتدأ فيها معرف بـ: الـ. وهناك تشابه في إيقاع العبارات في البيتين، كالذي نراه في قوله «طاش الزمام، وهوى الجناح» وقوله «فلا السحاب مقارب، ولا الرياح خوافق»، وفي إيقاع بعض الألفاظ، كما في قوله «مداني، عناني.. الجناح، الرياح».

ونلاحظ بعض عبارات تتضمن مجازاً يسيراً [illegible] ما أشرنا إليه من مجاز الشعر القديم في قوله «طاش الزمام.. ولا الأرواح طوع عنان».

ومن التوازن أيضاً قوله في القصيدة نفسها:

وعلى الثغور الباسمات بشائر
وعلى الوجوه المشرقات أماني
وعلى الضفاف الضاحكات [illegible]هر
وعلى السفين الراسيات أغاني

وقول إبراهيم ناجي:

لكأننا والأرض تُطوَى تحتنا
نجمان في الظلماء منفردان
لكأننا والريح دون مسارنا
خطان في الأقدار منطلقان

ومنه قول محمود حسن إسماعيل مشيراً إلى «الكوخ»:

بَعثِرْ عليه الدمعَ، ما صفّقت
في قلبك الألحان يا شاعرُ
واحرِقْ له الأجفان ما مَسَّها
برْحُ الضنى والحزن يا ساهر
وطُفْ حوالَيْ ركنه، والتمس
في ظله مأواك يا عابر

ومنه قول إلياس «أبو شبكة» في «أفاعي الفردوس»:

ناقم على السماء حاقد على البشرْ
ساخط على القضاء ثائر على القدر
صرت أمقت الصفاء صرت أعشق الكدر

وقد تتم المماثلة بين شطري البيت الواحد، كما في قول عمر «أبو ريشة»:

فتاب من لم يكن بالله معتقدا
وثاب من لم يكن بالله معتصما

ولعلنا نلاحظ الجناس في بداية الشطرين «فتاب.. وثاب» وقول إيليا «أبو ماضي»:

إن لاح طيفٌ قلت يا عين انظري
أو رنّ صوت قلت يا أذن اسمعي

وقد يقوم بناء البيت على «التقسيم» وما يحقق من إيقاع منغّم وتأكيد لجانب الصورة

أو الإحساس، وهو أسلوب « بديعي » معروف في الشعر العربي القديم، وإن تميز عند الوجدانيين بألفاظه ذات الدلالات العاطفية، كما في قول عليْ محمود طه في « ميلاد شاعر »:

ربوة عند جدول، عند روض
عند غيض، وصخرة عند ماء

وقول إيليا « أبو ماضي » من قصيدته « العنقاء »:

ألمحتَها في صورة؟ أشهدتَها
في حالة، أرأيتها في موضعِ؟

ومنه قول إبراهيم ناجي في ديوانه « وراء الغمام »:

مناجاة أشواق، وتجديد موثق
وتبديد أوهام، وفض ظنونِ
وشكوى جوى قاسٍ وسقم مبرّح
وتسهيد أجفان وصبر سنين

وقوله في « ليالي القاهرة »:

تعالَيْ إلى صدر رحيب، وساعد
حبيب، وركن في الهوى غير منهدِّ

وقول محمود حسن إسماعيل، مشيراً إلى زهرة القطن:

يا عروساً لم تزينّها يد
غير كفٍّ المبدع الفن، الصَّناعْ
عقدت اكليلَها من سوسن
باهت الأفواف، تبريٌّ القناع
مستعار من ضنى العشق ومن
لوعة الهجر ومن لون الوداع

وقوله:

سجدت له روحي، وصفّق خافقي
وتدلهت نفسي ومات صوابي

* * *

ويبني هؤلاء الشعراء أبياتهم أحياناً بأسلوب معروف في الشعر القديم، سلكه أيضاً الشعراء الوجدانيون في المرحلة السابقة، هو التمهيد للقافية بلفظة تثير توقعها عند السامع، ولا يقتصر أثر هذا التمهيد على وجود الكلمة الممهدة والقافيةِ فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى بناء العبارة الشعرية نفسها بناءً يقود إلى القافية المنتظرة، مما يؤكد غلبة الاتجاه الشكلي عند هؤلاء الشعراء ويفرق بينهم وبين شعراء الحركة الرومانسية الأوروبية. ومن ذلك قول إيليا «أبو ماضي» في «الجداول»:

إني أراك كسائح في القفر ضلَّ عن الطريقْ
يرجو صديقاً في الفلاة وأين في القفر الصديق؟

ولعلنا نلاحظ أن التمهيد للقافية قد عاق الشاعر عن أن ينمي المعنى الذي بدأه في الشطرِ الأول وجرّه الى سؤال إنكاري لا ضرورة له لأنه متضَمن بالطبع في قوله «يرجو صديقاً في «الفلاة».

ومنه قوله مشيراً إلى «الكمنجة المحطمة»:

أقْوَتْ وباتت كالمسامع بعدها
لا شيء يُطربها ولا يُشجيها
وكأنها في صمتها مشدوهة
ألاّ ترى بهتافها مشدوها

وقوله في «الخمائل»:

كم ذا تفتش في السفوح وفي الذرى
عنقاء أقرب منه للمتصيّدِ
يا أيها الشادي المغرّد في الضحى
أهواك إن تنشد وإن لم تنشد

ومنه قول إبراهيم ناجي في «وراء الغمام»:

وأنت مثل النجم في المنتأى
وفي السنا الخاطف كالماسِ
يرنو له الناس ويبغونه
وما يبالي النجم بالناس

وقوله:

وهَمَمْتُ بعد اليأس أن أمضي
فإذا بها تختال عن بُعدِ
ميّزتها بشبابها الغض
وبقدّها، أفديه من قدّا!

وقد استعان الشاعر بأسلوب التمهيد القافية على ختام البيت الثاني، فجاء ختاماً لفظياً رديئاً يبدو «فضولاً» عاطفياً لا ضرورة له، وإن كان البيتان في جملتهما هابطيْ المستوى قريبين من «النظم».

ومنه قوله أيضاً، وهو تعبير موفق، في مقطوعة من أكثر مقطوعاته تمثيلاً للنزعة الوجدانية التي تجمع بين صقل القديم ورقة الجديد:

.. ورأيت طيف الضّنك مرتسما
في عاصف الأنواء مطّردِ
في الليل مدَّ رواقه وثوى
كجوانحٍ طُويت على حسد
قبرٌ مباهجه بلا عدد
لفتىً متاعبه بلا عدد
مَنْ يومُه يومٌ بلا أمل
وغد بلا سلوى وبعد غد

وقوله في «ليالي القاهرة»:

إنّ حبي إليك بالصفح سبّاق
وقلبي إليك، مهما أُصيبا
يا حبيبي، كان اللقاء غريبا
وافترقنا فبات كلٌّ غريبا
– ليت شعري أي أحداثٍ جرَت
أنزلت روحك سجنا موصدا؟
صدئت روحك في غيهبها
وكذا الأرواح يعلوها الصدا

- أيهـــــا الشاعـــر تغفـــو
تـــــذكر العهـــــد وتصحـــو
وإذا مـــــا التـــــامَ جـــرح
جـــد بـــالتـــذكـــار جـــرح

* * *

فإذا تجاوزنا هذه السمات « الشكلية » عند هؤلاء الشعراء ، رأيناهم يعتمدون في صورهم على كثير من التشبيهات والمجازات ذات الطبيعة الوجدانية والخياليّة ، التي يكثر فيها ما سبق أن تحدثنا عنه من ألفاظ محملة بالدلالات والشعور والرموز . وتشبيهاتهم ورموزهم - في أغلبها - لا تقيم علاقات جديدة بين الأشياء بقدر ما تدور حول محاور من ألفاظ ومعان أشرنا اليها كالنور والألوان والألحان والعطور . وتمتزج هذه العناصر أحياناً في الصورة الشعرية الواحدة فتغني بامتزاجها ورومانسية ألفاظها عن التشبيه المبتكر أو المجاز الطريف . وتجيء أغلب هذه العناصر في الصور الشعرية التي يتحدث الشاعر فيها عن أحلامه وأشواقه أو همومه الضبابية التي لا ترتبط بمشكلة معينة من مشكلات الحياة ويستمد الشاعر مادة صورته - في الأغلب - من عناصر الطبيعة وأحيائها متخذاً منها رموزاً لمشاعره أحياناً ، أو خالعاً عليها هذه المشاعر

ومن تلك الصور ما يجمع تلك العناصر المحورية من الألوان والألحان والطيوب ، في عبارة مرسلة أو مجازات وتشبيهات يسيرة تتآزر جميعاً لتضفي على الأبيات جواً من « الحلم المثالي » الذي يعيد صوغ الطبيعة في إطار من « الكمال » والجمال ؛ كقول علي محمود طه من قصيدة بعنوان « انتظار » في ديوانه « الملاح التائه » :

ليـــل من الأوهـــام طـــال سهـــاده
بين الجوى المضنى وهجس الخاطرِ
حـتى إذا هتفـتْ بمقـدمـك المنبـى
وأصخـتُ أسترعـى انتبـاهـةَ حـائر
وسرى النسيم من الخمـائـل والربـى
نشوان يعبــق من شذاك العــاطر
وترنم الوادي بـلـبـل مـــائـــه
وتلـــت حمائمه نشيـــد الصـــافر

وأطلّت الأزهار من ورقاتها
حيرَى تعجّبُ للربيع الباكر
وجرى شعاع البدر حولك راقصاً
طربا على المرج النضير الزاهر
أقبلتَ بالبسَمات تملأ خاطري
سحرا ، وأملأ من جمالك ناظري!

ومنها قوله أيضاً من قصيدة بعنوان «إلى البحر» من الديوان نفسه:

أقبل الفجر في شفوفٍ رِقاق
يتهادى في منظر خلاّبِ
حُلل من وشائع النور زُهر
يتماوجن في حواشي السحاب
وإذا الشاطىء الضحوك تغنى
حوله الطير بالأغاني العِذاب
ونسيم الصباح يعبث بالغاب
ويثني ذوائب الأعشاب
ومن الشمس جمرة في ثنايا الموج
يذكو ضرامها غير خابي
ومن البحر جانب مطمئن
قزحيّ الأديم غض الأهاب

ويجمع محمود حسن إسماعيل بين اللحن والعطر واللون أيضاً في قوله ، من ديوانه أغاني الكوخ » :

شجتني رنّة العصفور	في فجر الربى الصاحي
وعذب اللحن من شاد	رخيم الصوت صداح
وساري العطر من زهر	رطيب العود فيّاح
فرنمت على المزمار	أغنيّات أفراحي
نشيد الحقل والشاة	ولحن الروح والراح

ثم ينقُضُ هذا الجو البهيج في خاتمة القصيدة مستخدماً العناصر نفسها نافياً وجودها في تعبيرات مجازية على قدر من التجسيم، فيقول:

اذا ما الشفق الدامي ضفت في الأفق أنهارُه
ولـفّ الشمسَ في نعش من النيران أستاره
ومـات الموج في النهر فما يُسمع تهداره
ومـات العطر في الروض فما تنفح أزهاره
ولاح النيل وسنانا تروع الفكرَ أسراره
نعينـا الشمس في لحن شجَى الأنغامَ شاديه
فراحت في جنـاز النو ر ولهى من مراثيه
أقـامت مـأتماً في الوكـ ـر في صمتٍ دياجيه
شجون في ضمـير|الرّ يف هاجتها أماسيه

وسواء استخدم الشاعر هذه الألفاظ المحورية ومشتقاتها ومرادفاتها مفردة، كما رأينا عند الشابي، أو مركبة في تشبيهات وصور مجازية، فإنه في الحالين يجد فيها عوناً على تصوير تجربته الوجدانية المجردة التي لا ترتبط ـ عادة ـ بواقع خاص بقدر ما تعبر عن أشواق مطلقة ومشاعر مبهمة غير محدودة، ويجد فيها كذلك قدرة على الرمز والإشعاع والإيحاء بعالم المثال والروح والتسامي عن دنيا الناس والواقع، في أصياف النور وأحلام العطور ونشوة الألحان. ولا تكاد تخلو قصيدة تصور عواطف هؤلاء الشعراء أو أحزانهم أو استغراقهم في مشاهد الطبيعة من هذه الألفاظ والصور المرتبطة بتلك المعاني. وقد يعبر الشاعر بالنور، مثلاً، تعبيراً عاماً عن الفرح أو الإشراق النفسي أو البهجة بمشاهد الطبيعة وأوقاتها، لكنه في كثير من الأحيان يربطها بتلك العوالم الروحية، وبمعاني العفة والطهر والعبادة. وكلما اقترب الشاعر من طبيعة « الرومانسية » زادت في شعره تلك الألفاظ والصور المهومة وزاد ارتباطها بتلك المعاني المثالية والروحية.

ويعد محمود حسن إسماعيل والهمشري، في بعض قصائده ـ كما ذكرنا من قبل ـ من أكثر هؤلاء الشعراء اعتماداً على تلك الألفاظ والصور، ومن أشدهم اقتراباً من طبيعة الرومانسية. وإذا استقرأنا الصور التي يرد فيها النور ومرادفاته ومشتقاته عند محمود حسن إسماعيل في « أغاني الكوخ » فسنراها منبثة في أغلب قصائده بصورة عامة أحياناً، ومرتبطة بتلك المعاني في كثير من الأحيان.

فمن الصور العامة قوله مشيراً الى الطبيعة في الريف، جامعاً بين النور والعطر الذي يضوع في كثير من صوره:

.. حتى أراق الفجر أقداحه
وانساب منها ضوؤه الغامرُ
مرّت عليهم ساريات الصبا
ينفح منها السوسنِ الباكر

وقوله:

ترفّ الفراشة في حوضه
رفيف المنى في مجالي السعود
تحوّم في موكب زاخر
من الضوء غشّى عليه الهمود
تراها، وقد كُللت بالضياء
عروساً تزفّ لزاهي الورود!

والبيت الأخير سطحي الخيال ضعيف التعبير، ومثله في عاطفيته المسرفة وخياله التقليدي قوله، في البيتين الأخيرين، متحدثاً عن حاملة الجرة:

جُنّ جنون البحر، لّما رأى
أحلامها من فيضه الرائقِ
فصفّق الموج على ساقها
من فتنة كالواله الخافق
وريع طيف الشمس لما زها
جبينُها عن لمحه البارق
فمالت الأضواء عنها، لما
أخجلها من نوره الشارق!

على أنه يجسم معاني النور في صورة بديعة متحدثاً عن «القرية الهاجعة في ضوء القمر» فيقول:

لفّها الليـل فـاستراحـت من الأين
ـ عـلى حضنـه الرقيـق الهـنيّ
وسدّتها الأضواء من لمحها الضافي
ـ وساد الطبيعـــة العبقري
وحبَتهـا المهـادَ موجـة نور
أشرقـت في ترابهـا القرمزي
لمعـات من وجنـة القمر الزاهي
ـ وفيـض من ثغره العسجـدي!

ويجسم تلك المعاني مرة أخرى، وإن كان تجسيماً أكثر «بساطة» في قوله:

وكـأن الريحـان من رونـق الخضرة
ـ صيغـت عيدانـه من زبرجـدْ
ضـاع من كمّـه العبـير كعـذراء
ـ براها الهوى فراحـت تنهّـد
وتخـال الضحـى عليـه برودا
فُصّلـت من سنا شعـاع وعسجـدا

والتشبيهان في البيتين الأول والثاني من التشبيهات التقليدية التي نصادفها عند هؤلاء الشعراء حتى في ثنايا أكثر صورهم حداثة أو رومانسية، وهي تمثل ما أشرنا اليه من سلطان القديم على الشعر العربي حتى في آخر مراحل تطوره.

ومن قبيل هذا التجسيم قوله عن الريف جامعاً مرة أخرى بين النور والعطر:

وطوّف ريحـانـه في الجنـان
وفي كـل منضورة بـالوجود
يفتّـش عـن روضـة بَـرّةٍ
بفيء الظـلال الرطيـب الرغيـد
وعن سحرهـا في ركـاب الضحـى
وقـد لبسـت أرجـوان الـورود
تـأطّر في حلـة من شعـاع
مُوشى بطـلّ الصبـاح النضيـد

أما حين يرتبط النور بالمعاني الروحية والمثالية فإنه كثيراً ما يوحي إلى الشاعر بصور مبتكرة من التجسيم أو التشبيهات الطريفة المركبة. ومن ذلك قوله، مشيراً إلى زهرة القطن:

عانقتْ طيفَ الضحى واكتأبت
لأصيلٍ لاح مخنوقَ الشعاع
ورَنَت للشمس يخبو سحرها
بعد ما أذهل أجفان القلاع
فبدت حانية الرأس أسى
ترمق الغرب بمضٍّ والتياع
مثل صوفي تراءى خاشعاً
مطرق الرأس بمحراب التلاع

وقوله، متحدثاً عن ضوء القمر في القرية:

.. غرقتْ في جلاله الروحُ سكرى
من طِلا جامه الوضيء السنيّ
تنهلُ الحلم من رؤى تتجلى
هامسات بكل معنى خفيّ
رائعات الأطياف، لماحة الومض
- تهادَى على مهادٍ رضيّ
نسجته يد الشقاء من القش
- فراشا لمتضام شقيّ
حضنته على الضنى قرية نامت
- على شط جدولٍ ريفيّ
لاح فيه نخيلها خافض الرأس
- كطيف في خاطر الصوفيّ!
وصفى السِّدر للسكون كرهبان
- أصاخوا في معبد قدسي

(١) يشير الشاعر الى الفلاح.

لفّعتــه الأنوار من بُردهــا السامي

- بثــوب مــن السنـــا مــوشي

ورنـــا الــدّوم للشعـــاع كملهوف

- صبـــا إلـــى نهـــره الفـضي[1]

فاستطالت سيقانه تطلب النجوى

- وتهفـــو إلـــى الوميض القصـــي

كعــــذارى سبحن في لجـــة النور

- هيـــامـــا بفيضـــه اللُّجـــيّ!

ولعلنا نلاحظ ما في هذه الصورة من ألفاظ كثيرة دالة على النور غير محدودة المعاني، تجيء مرتبطة بأمثالها من الألفاظ الدالة على الحياة الروحية ولحظات الاستغراق الوجداني والسبحات الخيالية.

ومن ذلك قوله على لسان « سنبلة تغني »:

كلّـــلَ الفجر جبيـــــني بالندى الغض الرطيب

والأصيـــل البَرُّ ألقـــى تِـــبره بـــين جيوبي

وشعـــاع الشمس حيًّـــا في شروق وغروب

لو رأى الرهبـــان طهري وصـــلاتي في المغيـــب

هجروا الـــدير وخرّوا سجّـــدا فوق كثيـــبي

وقوله مازجاً بين النور واللحن والعطر في صورة مركبة، مشيراً إلى المؤذّن:

وشاعر في الفجر يسبي النهــــــى

بسورة جلّـــت عن المـــأثم

خيـــالــه من سدرة المنتهـــى

ولحنــــــه مـــن وتـــر الأنجم

عــفّ الـــترانـــيم، إذا نصّهـــا

كـــادت تضـيء الطهـر فـوق الفم

---

(١) الدوم شجر طويل من فصيلة النخل.

معنــــبر اللحن، إذا مـــا شدا
ورجّـــع الأنغـــام في فجره
تخـــالــــه مجمرة، والصـــدى
فوح التقي ينساب من ثغره
وسائر الكون لـــــه معبـــدا
أترعـــه الإيمـــانُ من طهره

وقوله عن الفراشة، مازجاً أيضاً بين الطيوب والأضواء والأنغام:

وراهبـــة في الضحـــى أوقـــدت
من الزهر مجمرة ذاكيـــــــــه
إذا فـــاح منهـــا العبـــير النـديّ
وطوّف في الأيكـــة الضـــاحيـــه
تصـــلّي فـــتركـــع فوق الغصون
وتسجـــد في معبـــد الرابيـــه
وتصغـــى لهمسِ أطـــارَ الشعـــاعُ
ترانيمـــه في الرُّبى الضـــاحيـــه
خيـــال النـــدى في أنـــاشيـــده
تحدَّر من لمحـــــة ضـــافيـــه
يسبّـــح من فتنـــة بـــالضيـــاء
ويفـــني بلمعتـــه الزاهيـــه

والحق أن الشاعر يقدس النور حتى ليراه سر الوجود، فيقول مشيراً إلى «البومة»:

ألحَـــدَتْ بـــالنور، وكـــل الورى
لولاه، مـــــا خفّوا إلى موردِ
حيـــاتهم من لمحـــــه ومضـــة
لولاه، لم تخلـــق ولم توجـــد!

وفي هذه الصور ـ كما رأينا ـ ضروب من التجسيم والتركيب غير المألوف في الشعر العربي لعله من أهم السمات المميزة لأسلوب هؤلاء الشعراء الجديد ومن أبرز الملامح الفنية

للشعر الوجداني إبان ازدهاره. وقد انتهى هؤلاء الشعراء في إلحاحهم على هذه الألفاظ و«التراكيب» والعلاقات الجديدة بين الأشياء إلى «صيغة» فنية مكتملة المقومات يمكن التعرف عليها دون ريب ونسبتها إلى تلك الحركة الشعرية الجديدة.

وقد أحس المحافظون بشيء من القلق نحو تلك «التهويمات» الخيالية والإسراف في تلك الألفاظ والصور المحورية، لكنهم لم يلبثوا أن ألِفوها، إذ كانت تعبر بطبيعتها عن روح العصر، بعد تطور بطيء لم يتسم بالحدّة إلا في دعوته النظرية. أما التطبيق فإنه لم ينفصل فجأة عن التراث بل ظل مشدوداً اليه بطريقة أو بأخرى على اختلاف في الدرجة والطبيعة عند هؤلاء الشعراء.

والحق أن ما رأيناه من نماذج للتجسيم والتركيب لا يمثل ظاهرة غالبة على الشعر الوجداني، فقد التزم هؤلاء الشعراء بطبيعة الشعر العربي واكتفوا ـ في الأغلب ـ من هذا بما يشبه الاستعارة «المرشحة»[1] المبتكرة. فالشعر العربي القديم في جملته «منطقي» العبارة، ينفر من الخيال الجامح والمجاز البعيد وإقامة علاقات موغلة في الغرابة أو الجِدّة بين الأشياء.

ولعلنا إذا تدبرنا ما كان يؤخذ على أبي تمام من بعض صور التجسيم، نرى أن أغلبها كان تجسيماً يسيراً ليس فيه هذا الخيال البعيد الذي نراه عند الرومانسيين من الشعراء الأوروبيين، لكنه كان جديداً على تقاليد الشعر العربي حينذاك فأعظم النقاد المحافظون أمره. ذلك لأن الشعر العربي ظل يؤثر وضوح العبارة والمجاز «المنطقي» القائم على وجوه شبه قريبة أو معقولة بينه وبين الحقيقة. ولهذا لم يحاول أنصار أبي تمام، وهم يدافعون عنه، أن ينسبوا إليه تصوراً جديداً للأشياء أو خروجاً على المألوف في الشعر القديم، بل أخذوا يبررون استعاراته وتجسيماته بقياسها إلى نماذج من البيان العربي القديم ليثبتوا أنه لم يأتِ ببدعة غير مسبوقة أو يتجاوز تقاليد ذلك البيان.

وقد أكد البلاغيون والنقاد هذه النزعة بحرصهم الدائم على ربط المجاز بالحقيقة، كما نرى في ردّهم الاستعارة ـ حين يحللونها ـ إلى التشبيه، وعَدِّهم إياها «تشبيهاً حُذف أحد طرفيه» حتى يظل الانتقال من الواقع إلى المجاز منطقياً مقبولاً، برغم أن الاستعارة في حقيقتها «تصور» جديد للأشياء تكتسب فيه وجوداً جديداً غير وجودها في الواقع، وليست انتقالاً من الواقع إلى التشبيه ثم المجاز.

---

(١) الاستعارة المرشحة: هي ما ذكر معها ملائم للمشبه به على سبيل التقوية.

ونجد مثالاً آخر لنظرتهم المنطقية في حديثهم عن المجاز العقلي الذي يتجاهلون فيه « أبسط » أصول العرف اللغوي ليردّوا الفعل إلى فاعله أو زمانه أو مكانه « الحقيقي »؛ فقول الشاعر:

أَعُمَــيرُ، إن أبــاك غــيرَّ رأسَه
مَرُّ الليــالي واختــلاف الأعصرِ

قائم على مجاز عقلي، علاقته السببية، لما فيه من إسناد الشيب إلى « مر الليالي » لأن مرّها سبب فيا يحدث للشعر من الضعف الذي هو العلة « الحقيقية » لتغير لونه من سواد إلى بياض!

وقول الشاعر:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً
ويـأتيـك بـالأخبـار من لم تزود

فيه مجاز عقلي علاقته « الزمانية » لأن الأيام نفسها لا تبدي المجهول وإنما تبديه « حوادث الأيام »!.

وقـول الشاعر:

يغنّي كمــا صــدحــت أيكــة
وقــد نبّــه الصبــحُ أطيــارَهــا

مبنيّ على مجاز عقليّ علاقته المكانيـة. فالأيكة نفسها لا تصدح، وإنما تصدح أطيارها.

ولا شك أن الناس لا يحسون بأيّ وجهٍ من وجوه المجاز في أمثال تلك التعبيرات بعد أن أصبحت « عرفاً لغوياً » له حكم الحقيقة، فليس للزمن - في عقول الناس على الأقل - وجود مطلق بمعزلٍ عما يجري فيه من أحداث، وليست « الأيكة » عندهم مجرد « الشجر الكثير الملتف » بمعزل عما حولها من زرع وماء وما يقع عليها أو يحوم فوقها من طير. وقد يتصل بهذا ما يراه البلاغيون من إيجاز بالحذف في قوله تعالى « واسأل القرية » وكأن القرية عند الناس مجرد مَبانٍ قائمة بدون أهلها.

لذلك نلمس فرقاً واضحاً بين جسارة الشاعر الأوروبي الرومانسي على الواقع واللغة والمألوف من المنطق والتعبير، واعتدال الشاعر الوجداني العربي في إدراكه للواقع

وتعبيره المجازيّ عنه، واستخدامِه ألفاظ اللغة وبنائه لعباراته الشعرية. فإذا صادفنا لديه تجسيماً ممتداً مركّباً، فإنه يقوم في الأغلب على «تداعٍ» مألوف بين الواقع والمجاز. فالبحر يوحي عادة للشاعر الوجداني بما ارتبط به في الأساطير والحكايات الشعبية من جنّ وعرائس ماء، أو في حياة الناس حين يَسْبحون ويلهون فوق أمواجه.

وليس من الخيال البعيد - إذن - أن يجد الشاعر في ظلال الغرب الحزين غدائر شُعْثا تطفو على ثبج الأمواج، كما في قول علي محمود طه:

سمعتُ هدير البحر حولي، فهاج بي
خوالج قلب مُزبد اللجّ هادرِ
وقفت أُشِيع الفكر فيها، كأنما
إلى الشاطىء المجهول يسبح خاطري
وقد نشر الغربُ الحزين ظلالَه
على ثبَج الأمواج شُعث الغدائر
ومن خلفها تبدو النخيل، كأنها
خيالات جن أو ظلال مساحر

ولسنا ننتقص من تصوير الشاعر البديع، لكنا نرى فيه تجسيماً يسيراً لا ينطوي على خيال بعيد يقيم علاقات جديدة غير مألوفة بين الأشياء تَبْدَه القارىء وتستثير خياله، كالذي نجده عند محمود حسن إسماعيل في تعبيرٍ قريب من قول علي محمود طه، لكنه بديع في ربطه بين الحقيقة والخيال، وذلك في قوله من قصيدته «العذراء الشهيدة» التي سبق أن تحدثنا عنها:

خُصْلاتك السُّودْ.. منثورةَ الشَّعْرِ.. يلهو بها الموجُ
كأنها خُود.. ينـدُبْن في ذعرٍ.. ما غيَّب اللّجُ!

والجديد في هذه الصورة البديعة أن الشاعر قد جعل من «الخصلات السود» التي هي بعض من الغريقة نادباتٍ ينحن عليها، فكأنه انتزع من الواقع جزءاً فجسّمه في صورة خيالية وظلّ مع ذلك مرتبطاً ببقية الواقع محتفظاً بوجوده الحقيقي، وكأن الواقع والخيال المجسّم قد امتزجا في صورة واحدة جديدة زاد من إحساسنا بجدّتها عبارات

الشاعر وما تحمل من حركة وإحساس[1].

ويجسّم علي محمود طه البحر مرة أخرى في صورة أكثر تركيباً، وإن قامت على ذلك «التداعي» الذي أشرنا إليه، فيقول:

وانتحينـا من جـانـب البحر مجْرًى
مطمئنّ الأمواج شاجي الخريرِ
نزلـتْ فيـه تستحمُّ النجوم الزُّهر
- فـي جلـوة المساء المنـيـر
راقصـات بـه عـلى هزج الموج
- عرايـا مُهَـدّلات الشعور

ويرسم الصورة نفسها مرة أخرى فيقول:

.. ومن البحر جـانـب مطمئن
قُزَحـيٌ الأديـم غـضّ الإهـاب
نزلـت فيـه تستحمّ عـذارَى الضوء
- من كـل بضّـةٍ وكعـاب
عـاريـات يسبحن في الـيمّ، لكن
لفّهـا الرّغو في رقيـق الثيـاب

ولعلنا نلمس الفرق بين هذه الصور التي تستدعيها إلى الخيال طبيعة البحر، وصورة أخرى في مطلع القصيدة التي وردت فيها الأبيات السابقة، رسمها الشاعر للأمواج في ثورتها العاتية وهي ترتطم بصخور الشاطىء، ثم في تخاذلها وقد انكسرت حِدتها وتراجعت إلى قرار البحر. فقد صوَّر الأمواج في بيتٍ على نحو طريف، كأنها وحش هائل يلوك في شدقه الصخر، ثم عاد في بيت تالٍ فصوَّرها مقهورة تئن في قبضة الريح وقد استحال ما كان فكّا رهيباً الى مجرد «رغو» وفقاقيع. ولا شك أن الصورة بما فيها من ربط جديد بين الواقع والخيال ومن حركة ومقابلة سريعة تقدم نموذجاً أكثر اكتمالاً للتجسيم. وذلك في قوله:

---

(١) قريب من تفسيرنا الصورة الشعرية في هذا البيت قول ابن زهر في موشحته المعروفة «وبكى بعضي على بعضي معي!».

قِـفْ من الليـل مصغياً والعُبـاب
وتــأمَّــلْ في المُزْبــدات الغضــابِ
صـاعـدات تلوك في شِدْقهـا الصّخر
- وتـرمى بـه صـدور الشعـاب
هـابطـات تئنّ في قبضـة الريـح
- وتُرغـى عـلى الصخور الصلاب

ولعمر «أبو ريشة» بعض صور من التجسيم المبتكر وإن جاء مركّزاً يستعيض الشاعر فيه بالمقابلة عن التركيب؛ فهو كثيراً ما يقابل بين الكواكب في سموّها والثرَى أو «السفوح» في انخفاضها وضعة شأنها، كما في قوله:

.. فـأتَلِـقْ يـا معبـد النجوى بنـا
إنـمـــا نحن شموع المعبـــــدِ
كَمْ كحَلَنْــا مُقلــة المجــد بمــا
صُغْــتَ في فجر السّنــا من مِرْوَدِ
يوم طوَّقـــتَ الــبرايــا بِيَــدِ
وتلقّيـــتَ جَنــاهــا بيــد
قَـــدَمٌ تجرح أحشاء الـــثرى
وفمٌ يلـــثم خـــدّ الفرقـــد!

وقوله:

معاذ خلالِ الكبْرِ، ما كنت حاقدا
ولا غاضبا إن عاب مسرايَ عائبُ
فـكم جبـل يغفو عـلى النجم خـدُّه
وأذيـالــه للنائمات مــلاعــب!

وقد يبني تجسيمه على معنى العطور والطيوب - كما يفعل محمود حسن إسماعيل والهمشري والشابي وغيرهم - فيقول:

.. مفــاتن ريّــا الجمــال الحَيِيّ
مجنّحـــــة بـــالهوى المُبْكِـرِ

وأنــت عليهــا انفــلات الحبيس
من الطِّيــب في الــبرعم الأخضر
رويـــدك ، لا تزحمي بـــالرؤى
خيــالــك ، يــا عَقّبــة المئزر
أنــا حفنــة من رمــاد المُنــى
علــى مجمــر الزمــن الأزور

أو يجسّم الألم في صورة جرح ينزف ، وهي صورة أثيرة عند بعض الوجدانيين ، فيقول من قصيدة بعنوان « يا رمل » في ذكرى المولد النبوي :

.. فقــام منهم فريــق حــائر تَعِــبٌ
يستصرخ الشيم العربــاء والهممــا
ويعرض الغــد في ميثــاقــه صُوَرا
تنــدَى أنــاملهــا من رقّــةٍ كرمــا
أطل يلثم جرح الأرض ، فاختضبت
شفاهه بدماها بعد ما لثما!
وقــال يــا أرض لا تستعــبري ألمــا
فقــد نحرْتُ عــلى أذيــالــك الألمــا!

★ ★ ★

ويكاد يخلو شعر بعض الشعراء من المجاز الطريف أو التجسيم المبتكر ، ويستعيضون عن ذلك بعبارة شعرية « براقة » تأتي بعد عدة مقطوعات ذات طابع نثري واضح فيزداد تألقها وتلقى ببعض ألَقها على ما سبقها من عبارات تقريرية خالية من اللمحات الشعرية الأصيلة . وقد ذكرنا من قبل أن إبراهيم ناجي من بين هؤلاء الشعراء الذين « ينظمون » مشاعرهم على هذا النحو ، إلا في قصائد قليلة تتميز بنفحة شعرية خاصة . ومن مقطوعاته ذات الطابع النثري والنهاية الشعرية ، قوله مثلاً ، في « وراء الغمام » :

يــا حبيــبَ الرّوح ، يــا روح الأمــاني
لستَ تــدري عطش الروح إليكــا

وحنيني في أنينٍ غير فاني

للرّدَى أشربه من مقلتيكا

آهِ من ساعةِ بَثٍّ وشجون

ولقاءٍ لم يكن لي في حسابْ

وحديث لم يَدُر لي في الظنون

يا طويل الهجر يا مُرَّ الغياب

حَلَّ يا ساحرُ صفوٌ وسلام

بَعد فتك البين بالقلب الغريبْ

ودنا روض وظل وغمام

بعد فتك النار بالعمر الجديب

الى أن يقول:

كيف يفني ما كتبناه بنارْ

وخطَطْناه بسهد ودموعْ

يشهد الليل عليه والنهار

والشهيد المتواري في الضلوع

ولعلنا نلاحظ الصنعة اللفظية السطحية في قوله « يا حبيب الروح يا روح الأماني .. وحنيني في أنينٍ غير فان ». ثم يأتي الشطر الرابع من المقطوعة الأخيرة فيشيع شيئاً من الحياة في العبارات النثرية السابقة.

ومن ذلك قوله من قصيدة بعنوان « قلب راقصة » في « وراء الغمام »:

عجبًا لقلب كان مطمعه

طربا، فجاء الأمر بالعكس

واشدُّ ما في الكون أجمَعِه

بين القلوب أواصرُ البؤس

عجبا لنا، في لحظة صِرْنا

متفاهمين بغير ما أمَد

يا من لقيتك أمس، هل كُنّا

روحين ممتزجين في الأبد!

الى أن يقول:

أفديكِ باكيةً وجازعة
قد لفّها في ثوبه الغسقُ
ودّعتُها شمسا مودِّعة
ذهبت، وعندي الجرح والشفق!

ولسنا في حاجة إلى الإلحاح على النثرية الغريبة في قوله « فجاء الأمر بالعكس.. في لحظة صرنا متفاهمين .! » ثم تألق عبارته في قوله « .. وعنديَ الجرح والشفق ».

ومنه قوله:

حان حرماني فدَعْني يا حبيبي
هذه الجنة ليست من نصيبي
آهِ من دار نعيم كلّما
جئتها أجتاز جسراً من لهيب!
وأنا إلفُك في ظل الصبا
والشباب الغض والعمر القشيب
أنزلُ الربوة ضيفاً عابراً
ثم أمضي عنك كالطير الغريب
لِمَ يا هاجر أصبحتَ رحيما
والحنانُ الجَمُّ والرِّقة فيما؟
لِمَ تسقينيَ من شهد الرضى
وتلاقيني عطوفاً وكريما؟
كل شيء صار مُرّاً في فمي
بعد ما أصبحتُ بالدنيا عليما
آهِ من يأخذ عمري كلّه
ويعيد الطفل والجهل القديما!

ولا يخفي ما في المقطوعتين من نثرية واضحة، وبخاصة في البيتين الأولين من المقطوعة الثانية، حتى ينتهي إلى تحسّره البديع في الشطر الأخير. ومن ذلك أيضاً قوله:

هربـــــتُ مـــن عـــــالم أضـرّا
وجئـــت يـــا كعبـــتي أزورْ
هـــــاتي خيـــــالاً إذن وشعرا
أسكبـــــه في فم الـــــدهور!
هربـــــت من عـــــالم الشقـــاء
وجئـــت علّي لـــديـــك أحيـــا!
أشـــرب مـــن روعـــــــة السمـاء
شعرا وأسقِي الفؤادَ وحيـــــا
مللـــــتُ في هـــــاتـــه العوالم
مهزلـــــةَ الموت والحيـــــاه
وصورة القيـــــد في المعـــاصم
ووصمـــة الـــذل في الجبـــاه

ومنه قوله في «ليالي القاهرة»:

يـــا غـرامـــا كـــان منّـــي فـــيّ دمـــي
قـــدرا كـــالموت أو في طعمـــهِ
مـــا قضينـــا ساعـــة فـــي عـرسـه
وقضينـــا العمر في مـــأتمه
مـــا انتزاعي دمعـــةً من عينـــه
واغتصـــابي بسمـــة من فمـــه!
ليست شعـري، أيـــن منـــه مهربـــي؟
أين يمضي هـــارب من دمـــه!

ونصادف بعض هذه العبارات المتألقة عند إيليا «أبو ماضي» في ثنايا بعض قصائده التي تغلب عليها النزعة العقلية فتشيع شيئاً من الإحساس يغطّي على منطقيةِ ما سبقها من عبارات. ومن ذلك قوله من قصيدة «الأشباح الثلاثة» في «الجداول»:

... وإذا شيـــــخٌ فـــي صحـــراء
كـــالـزورق فـــي عــرض البحـر

أعياه الصلح مع الماء
وأضاع الدَّربَ إلى البرّ
يمشي في الأرض على مَهْل
وعلى حَذرٍ، لكن يمشي
كالشاة تساق إلى القتل
بعصا جبّارٍ ذي بطش
يا شيخ، لماذا لا تقِفُ؟
دَميت رجلاك من الرَّكضِ!
فأجاب بصوت يرتجفُ
الأرض تسير على الأرضِ!
يا شيخ، رويداً... فالبدرُ
سيضيء الدرب فتستهدي
فأجاب: ويتلوه الفجرُ
لكن سيضيء لمن بعدي!
أيلذُّ لغصنٍ منكسر
عرَّته الريحُ من الورقِ
أن يبصر في ضوء القمر
ما كان عليه، على الطرُق!

★ ★ ★

وقد ذكرنا في دراستنا للمرحلة السابقة أن هؤلاء الشعراء شديدو الإحساس بما في الحياة والمجتمع والطبيعة والنفس من مفارقات، وهم لهذا يبنون كثيراً من صورهم الشعرية على المقابلة بين المفردات أحياناً أو بين طائفة من المتماثلات في طرفَيْ الصورة في بعض الأحيان. وكثيراً ما عبر الشعراء عن هذا الإحساس بالتناقض بما ينسبونه إلى «القلب» من احتواء للأضداد، وهو معنى يتردد عند كثير منهم، كقول الشابي من قصيدته «الأبد الصغير»:

يا قلب، كم فيك من كونٍ قد اتّقدَت
فيه الشموس وعاشت فوقه الأمَمُ

يا قلب، كم فيك من أفقٍ تنمّقه
كواكبٌ تتجلّى، ثم تنعدم!
يا قلب، كم فيك من قبر قد انطفأت
فيه الحياة، وضجّت تحته الرِّمم
يا قلب، كم فيك من غاب ومن جبل
تدْوِي به الريح أو تسمو به القمم
يا قلب، كم فيك من كهف قد انبجست
منه الجداول، تجري ما لها لُجُم!
تمشي، فتحمل غصناً مزهراً نضراً
أو وردة لم تشوِّه حسنَها قدم
أو طائراً ساحراً مَيْتاً، قد انفجرت
في مقلتيه جراح جمّة ودم!
يا قلب، كم من مسرّات وأخيلة
ولذة، يتحامى ظلَّها الألم
غنّت لفجرك صوتاً حالماً فرحاً
نشوان، ثم توارت وانقضى النغم
وكم رأى ليلُك الأشباحَ هائمة
مذعورة تتهادى حولها الرُّجم
ورفرف الألم الدامي بأجنحة
من اللهيب؛ وأنّ الحزن والندم!
وكم مشت حولك الدنيا بأجمعها
حتى توارت، وسار الموت والعدم
وشيّدت حولك الأيام أبنية
من الأناشيد، تُبنَى ثم تنهدم!

ويرسم علي محمود طه صورة مماثلة لقلبه، منطوية على كثير من المتناقضات فيقول من قصيدة بعنوان «قلبي» من ديوانه «الملاح التائه»:

... مستوحشاً في الأفق منفرداً
وكأنه في سامر الشُّهبِ

هـــذا الزحـــام حيـــالـــه احتشدا
هو عنـــه نـــاءٍ جِـــدٌّ مغـــترب
مـــترنّحـــا كـــالعـــاشق الثّمـــلِ
ريّـــانَ من بَهَـــجٍ ومن حَزَنِ
نشـــوان مـــن ألـــم ومـــن أمـــلِ
مستهزئـــاً بـــالكون والزمن
تلـــك السماء عـــلى جوانبـــه
بحر الحيـــاة الفـــائر الزّبـــدِ
كـــم راح يلتمـــس الـــقرار بـــه
هـــيمان بـــين شواطـــئ الأبـــد!

وأكثر ما يلفت هؤلاء الشعراء من المتناقضات ما لفتهم في مرحلة الريادة من خلاف بين مظهر الإنسان ومخبره، وبين سلوك الأخيار والأشرار، والفضلاء والأرذال. وقلَّ أن يبلغوا في التعبير عن هذا التناقض حدَّ الصور الكُلّية المركبة، إذ يكتفون ـ كما اكتفوا إبان مرحلة الريادة ـ بالمقابلات اللفظية اليسيرة، بما يلائم طبيعة العبارة الناقدة المنطقية. ومن ذلك قول إيليا «أبو ماضي» من قصيدة بعنوان «أنا» في ديوانه «الجداول»:

... عينـــاكَ مِن أثوابـــه في جَنَّـــةٍ
ويـــداك من أخـــلاقـــه في سَبْسَبِ
وإذا بَصُرْت بـــه بصرتَ بـــأشمـــطٍ
وإذا تُحَـــدِّثْـــه تَكَشَّف عن صـــبي
إنـــي إذا نـــزل البـــلاء بصـــاحـــبي
دافعـــت عنـــه بنـــاجـــذي وبمخلـــبي
وشَدَدْتُ ساعـــده الضعيـــف بساعـــدي
وسترت منكبـــه العريَّ بمنكـــبي
وأرى مســاوئـــه كـــأنـــيَ لا أرى
وأرى محـــاسنـــه وإن لم تُكتـــب
وألوم نفسي قبلـــه إن أخطـــأت
وإذا أساء إلـــيَّ لـــم أتعتّـــب

متقرّب من صاحبي، فإذا مشت
في عطفه الغُلَواء لم أتقرب!

وقوله مشيراً إلى طبع الإنسان من ديوانه «الخمائل»:

جمَعَ الحسن والدمامة والإقدام
- والخوف والنُّهَى والجنونا
والرجاء الذي يصير به الفدفد
- روضا وشوكهُ نسرينا
والقنوط الذي يُعْرى من الأوراق
- في نشوة الربيع، الغصونا

ومنه قول محمود حسن إسماعيل في «أغاني الكوخ»:

إيه يا قريتي، أصيخي لشادٍ
سكب اللحن في رنينٍ شجيٍّ
مدَّ أوتاره أشعة بدر
غارقات في صمتك السرمدي
ساحرات النهي برعشة أطياف
تراقصن في الفضاء الوضِي
صدحت بالجلال في صمتها الساهي
- لسرٍّ محجَّب أزلي
تلهم الرُّشد للضلول، وتلقي
معجزات الهدى لكل غوِي
وتسوق الإيمان للجاحد الغاوي
فتنضو من قلبه كل غيّ
فضحت كل ملحد حين أضفت
قدرة الله من سناها العِليّ
هي فن السماء لاح على الأرض
- بلوحٍ منمّق موشيّ

وقوله من قصيدة عن الساقية أسماها «القيثارة الحزينة»:

... لم يسمع النَّوْح لخنوقـــة
تشكو إلى الـــدهر أسى قيـــدِهِ
خرساء، لكنْ صوتهـــا صـــارخ
يـذيـب قلـبَ الصخر منَ وجـده!
تفـــني دموع النـــاس من فيضهـــا
ودمعهـــا بـــاقٍ عـــلى عهـــده
تحيـــا زروع الحقـــل من ريِّـــه
من سوسن النبـــت ومن نَـــده
ويزدهي الزهر إذا مـــا جرى
منهلهـــا الصـــافي عـــلى خـــده
يفـــترّ إن نـــاحـــت، ويـــذوي إذا
لم تسكـــب الـــدمـــع عـــلى مهـــده

ومنه قول إبراهيم ناجي من قصيدة «الأطلال» في «ليالي القاهرة»:

يـــا لهـــا من قمم كنّـــا بهـــا
نتـــلاقـــى وبسِرِّيْنـــا نبوحْ
نستشفّ الغيـــب من أبراجهـــا
ونرى النـــاس ظـــلالا في السفوح
أنـــت حُسن في ضحـــاه لم يزل
وأنـــا عنـــديَ أحزان الطفَـــل
وبقـــايـــا الظـــل من ركـــب رحـــل
وخيوط النور من نجم أفـــل
انظري ضحكي ورقصي فرحـــا
وأنـــا أحمل قلبـــا ذُبحـــا
ويراني النـــاس روحـــا طـــائراً
والجوى يطحنـــني طحن الرَّحـــى

وإلى جانب هذه المقابلات اللفظية والمعنوية الكثيرة، تقوم كثير من قصائد هؤلاء الشعراء على التناقض بين الواقع والمثال فتصبح القصيدة كلها رمزاً لهذا الموقف الرومانسي من المجتمع والحياة والحب. وما أكثر ما صوروا لوعتهم وهم يشهدون تماثيلهم الخيالية حُطاماً على صخور الواقع الصلب، وما أكثر ما عبروا عن روعتهم حين تنكشف لهم طبيعة الحياة وأخلاق الناس عن غير ما كانوا يظنون. لكنهم في كل هذا قلَّ أن يُفلتوا من إسار البيان اللفظي والمقابلات المباشرة.

دراسة تطبيقية
حصاد القمر

للشاعر محمود حسن اسماعيل
من ديوانه «أين المفر»

سِيّـــان في جفنـــه الإغفـــاءُ والسَّهَرُ
نـــامــت سنـــابلــهُ واستيْقـــظ القمرُ
نعســـان يحلـــم والاضـــواء ساهـــرة
قلْـــبُ النسيم لهـــا ولهـــانُ ينفطر
مـــال السنـــا جـــائيـــاً يَلْقَـــى بسمعـــه
همسا من الوحي لا يُدرَي لـــه خـــبر
وأطرقـــت نخلـــة قـــامـــت بتلعتـــه
كـــأنهـــا زاهـــد في الله يفتكر
إن هـــفَّ نسْمٌ بهـــا خِيلَـــت ذوائبُهـــا
أنـــامـــلا مُرْعشاتٍ هزّهـــا الكِبَر
كـــأنمـــا ظلهـــا في الحقـــل مضطَّهـــد
صمْتُ السكونِ إليـه جاء يعتذر!
الـــدَّوح نشوان ، فـــاخشعْ إن مررت بـــه
فضيفُه الباطشان : الليـل والقدر
كـــأن أغصـــانـــه أشبـــاح قـــافلـــة
غاب الرفيقان عنها : الرَّكب والسفر
مبهورة شخصـــــــت في الجوّ ذاهلـــــة
كـــأنهـــا لحبيـــبٍ غـــاب تنتظر
أو أنهـــا نسيـــت عهـــدا وأنعشهـــا
شجوُ الرياح فهاجت قلبَها الذِّكَر
أو أنهـــا،والأســـى المكبـــوت فـــي فمها ،
بنـاتُ وعـدٍ بهـا عُشّاقُهـا غـدروا
عجمـــاء تنبس كـــالتمتـام عـــابسة
ومـلء أوْفـاضِهـا التهويمَ والخَدَر

يـا ساكـب النور، لا يـدري منـابعـه
لأنـت قلـب يُشعّ الحـبَّ، لا قمر!
هـيمان، تحمـل وجْـدَ الليـل أضلعُـهُ
والليـلُ تقتلـه الأشجـان والفكر
كـأنـه زورق في الخلـد رحلتُـه
تيّـارُه من ضفـاف الخلـد منحـدر
يـا طـائراً في رُبَـى الأفـلاك مختفيـاً
يمشي عـلى خطوه الإجفـالُ والحـذر
أرْخِ اللثـامَ، فمهمـا سِرت محتجبـا
نمَّـتْ عـلى نورك الأسدال والسُّتُر
عَـلامَ ضَنُّـك بـالأنوار في زمن
إليـك يظمـأ فيـه الرُّوح والبصر
الأرض مقتولـةُ الأسرارِ ساخرة
كـأنهـا شيخـة بـالنـاس تتَّجر!
تقبِّلـتْ كـل مولود بقهقهـةٍ
وقهقهـهَ اللّحـدُ لّمـا جـاء ينـدثر!
يـا طـائفـاً، لم ينَـمْ سرٌّ عـلى كَـبِـدٍ
إلا وحفَّـك من أحـلامـه أثر!
تمشي الهويـني كمـا لو كنـت مقتفيـاً
آثـار من دنّسوا مغنـاك واسـتـتروا
ليـلاتُـك البيـض، والأيـام تحسدهـا،
غرائس عن صبـاهـا انحلَّـت الأُزُر
سمعـتُ سحرك في الأضواء أغنيـة
حيرَى تـأوَّه عنهـا الرّيحُ والشجر!
وعَيْتُهـا ونقلـت السرّ عن فمهـا
لمن أبوح بـه؟ والنـاس قـد كفروا
آمنـت بـالله، كـل الكون في خلـدي
هـادٍ إليـه، الحصى والـذّرٌ والحجر

ذرَّت عيونُك دمعاً ليس يعرفه
إلا غريب بصدري حائر ضجِر
قلب كقلبك مجروح، وفي دمه
هالات نور إليها ينصت البشر
إن العذاب الذي أضناك، في كبدي
من ناره جذوة تغلي وتستعر
سَرَى كلانا ونبع النور في يدّه
أنت السنا، وأنا الإنشاد والوتر
وأشربتنا الليالي السّودُ أدمعَنا
وأنت سالٍ، ونفسي غالها الشرر
كأن وجهك في الشُّطآن، حين غدا
إليك يومىء من أرواحها نظر
مُبَشّرٌ بنبي، ذاع مؤتلقا
على العوالم من أضوائه، خبر
الله أكبر، يا ابن الليل يا كبدا
لم يُضْنِ أسرارَها التطواف والسهر
بكى الحيارَى على الدنيا مواجعَهم
وصرَّعتهم بلايا الدهرِ والغِيَرُ
وأنت حيران منذ المهد... لا وطن
ولا رفيق، ولا درب ولا سفر
لكنّ طرفك نشوانُ السنا، ذهبت
منابع السحر من بلواه تنهمر

قفْ مرّة في سماء النيل، واصغ إلى
محيَّرين سَرَوا في الحقل وانتشروا

قوم همُ الدمع والآهات تحملها
أقفاصُ عَظمٍ لهم من خطوها نُذُر
كادت مناجلهم، والله مُشْرِبُها
بأسَ الحديد، من البأساء تنصهر

مشوا بهـــا في مغـــاني النور تحسبهم
جنــائزا زُمَر أنَّــت لهــا زمر
جــاسوا الحقول مساكينــا ، جــلابِبُهمْ
توراةُ بؤسٍ عليهـــا تُقرأ العِبَر
يَجْنون أيــامَّهم ضنكــا ومسغبـــة
مِمّــا أفــاء لهم واديهم النضر
ساءلـــتُ سُنبلهم : مـــا سِرُّ شقوتهم
ومِنْ غبـار يـديهم مرجُـك العطِر؟
فمــال واسترجعـت عيـدانـه نغمـاً
يلغو من الموت ، في أصـدائـه سحر
وإذ بهــا في تراب الحقــل نــائمة
تحكي توابيـتَ لم توجـد لهـا حُفر
بكـى الحصيـد عـلى أحزان غـارسِه
متى سيحصد هذا الدمع يا قمر!

* * *

ذكرنا أن محمود حسن اسماعيل من أكثر الشعراء اقتراباً في شعره الوجداني من طبيعة « الرومانسية » بمعناها الكامل . فللتجربة الشعرية عنده ـ بفضل صياغتها الفنية الخاصة ـ أكثر من مستوى تتجاوز في بعضها الالتصاق بالواقع وتحلق في أجواء من الخيال الغائم تقترب فيها من مشارف الرمز . والطبيعة لديه ليست « خلفية » للتجربة النفسية أو العاطفية أو أداة لانتزاع صور بيانية مستمدة من عناصرها ، بل هي خطوط وألوان أساسية في صوره الفنية تمتزج بخطوط الموضوع النفسي أو العاطفي امتزاجاً كاملا في أغلب الأحيان .

وللشاعر جرأة ظاهرة على علاقات الأشياء في الواقع وإقامة علاقات جديدة مكانها يقوم فيها الخيال البعيد بتركيب صور مجسمة جديدة ، وله إلى جانب ذلك جرأة على ألفاظ اللغة وبناء جملها نابعة من سيطرة واضحة على أداته الفنية ، وليست عن عجز أو جهل بأصول اللغة وأسرارها . وقد تنتهي به هذه الجرأة وهذا الخيال البعيد أحياناً إلى شطط في التجسيم أو عقد الصلات بين الأشياء أو استخدام الألفاظ والعبارات ، وهو

أمر مألوف عند الشعراء الرومانسيين. وقد ذكرنا في دراستنا للمعجم الشعري والصورة الشعرية أنه ـ كأغلب الوجدانيين ـ مولع ببعض الألفاظ التي تعبر عن معان أساسية في الموقف الوجداني وصورته الفنّية. وقلنا إن النور ـ مفرداً أو مقترناً بدلالات الألحان والطيوب ـ من تلك الألفاظ المحورية في شعره.

والنور في هذه القصيدة محور معانيها وصورها، فهي تتحدث عن القمر وما يشيعه نوره في الطبيعة وفي نفس الشاعر من أجواء وأحاسيس. لكنَّ الشاعر لا يقف من النور عند ألفاظه ومرادفاته، بل يتخذ منه منطلقاً لتجسيم مشاهد الطبيعة وخلجات النفس في إطار من المعاني الأساسية المتصلة به. وقد تحدّثنا من قبل عن ميل الشاعر إلى أن يربط بين مشاهد الطبيعة ومعاني الطهر والتقوى والعبادة. وهو هنا يجري على ذلك السنن الفني والنفسي فيربط بين النخلة، والزهد والتفكير في الله، وبين السنا والوحي، وبين النور والإيمان.

والنخلة عند الوجدانيين شجرة «رومانسية» إن صح هذا التعبير، يجدون فيها من المعاني المختلفة ما يلائم أحوالهم النفسية وميولهم الفنية، فهي أحياناً رمز للشموخ، وأحياناً للسكينة، وأخرى للتفرد والعزلة. وهي توحي بكثير من الصور الفنية التي يراها الشاعر في وجودها المادي أو فيما ينطبع حولها في وجدان الشاعر من خيالات وأحاسيس.

وصُوَر الشاعر في هذا المجال صور مركبة، قد يستقصي فيها المعنى الواحد فيجسّمه تجسيماً ممتداً، وقد يضيف إليه ما يلائمه. وقد ينتقل منه إلى معان أخرى لا يربطها به إلا مجرد الجو النفسي العام. وهو لهذا لا يقنع بتشبيه النخلة بالزاهد، بل يضيف إلى ذلك تشبيهين أحدهما يتصل في معناه العام بما يمكن أن يدل على التوبة أو التقوى فيرتبط بجو الزهد الذي رآه الشاعر في النخلة، والثاني يمثل «شطحة» من تلك الشطحات الذي نصادفها كثيراً في صور الشاعر الخيالية:

وأطرقتْ نخلة قامت بتلعته
كأنها زاهد في الله يفتكر
إن هفَّ نَسْم بها خِيلت ذوائبُها
أناملا مرعشات هزها الكبرى
كأنما ظلها في الحقل مضطهد
صمتُ السكون إليه جاء يعتذر!

وقد عُرف الشاعر - كما ذكرنا - بهذا اللون من التجسيم والتشبيه والمجاز المتصل بالمعاني الدينية والصوفية، ومنها قوله في قصيدة «ليل وريح وحب» من ديوان «أين المفر»:

وكـــان الأفـــق كـــالمحرابْ
وركْـــب الريـــح كـــالأوّاب
يطوف مُـــدَنْـــدِن الأسراب
كصوفيٍّ يـــدقّ البـــاب
عـــلى سرِّ النبيـــين!

على أن المجاز في هذه القصيدة لا يبلغ كثيراً حدّ التجسيم المركب الموغل في الخيال، كالذي نراه في بعض قصائده الأخرى من مثل قوله في وصف القيظ:

وأقعـــى عـــلى الأسوار قيـــظ رأيتـــهُ
يطـــلُّ بوجـــهِ الحـــانـــق المتنـــدّمِ
يلوح كجـــلّاد الظـــلال، وهـــذه
ســـاط اللظي منـــه طوالُ التضرم
يَكَـــدْن يُحلِن الظـــلّ وَهْمـــاً، وغُصنَـــه
تهـــافُـــتَ مفـــزوعِ عميـــقِ التوهـــم

وقوله:

كـــأن القصور الشامخـــات بـــأرضهـــا
محـــاريـــبُ جنٍّ في مزارٍ محرَّم
يطنُّ حواليهـــا الهجـــير كـــأنـــه
تخـــافُـــتَ عـــارٍ حول عِرض مثلَّم
وينفـــخ كـــالحـــدّاد نـــارًا شرارُهـــا
تنـــاهُشُ خزيٍ في ضميرٍ مـــذمَّم
مشيـــتُ بهـــا حـــيران، أشبـــه خـــاطرا
بقلـــب مَلولٍ جـــازع اليـــأس مظـــلم

أفتّش عن سحر الربيـــــــع وعطره
كـــأنيَ نقّـــاب بـــأحشاءِ منجم
لقـد مـات واغتـالـت مغـانيـه بغتـةٌ
كما اغتال عصفُ الشكّ أحلامَ مغرم

والإثم والندم والجنّ والأشباح عناصر تتردد كثيراً في صور الشاعر وينتهي من خلالها إلى « تجريد » بعيد قد لا يكون مقبولا في بعض الأحيان، وقد يذكّرنا ـ في إطارٍ حديث ـ ببعض صور أبي تمام. ومن حديثه عن الإثم والمعصية قوله:

النهر جبّـــارٌ عصـــاك فـــلاحَ محمومـــا تلوّى
والعطر زنـــديـــق يُـــذيـــع عـــذابَـــه ويقول: سلوى
والطـــير مجروح الغنــــاء ويُلبس الآهـــات صفوا
والريـــح جِنّ آثم، وخزتـــه زلّتُـــه فـــدوّى
وطوى الفضـــاء مزمجراً، متهـــالكـــاً يستـــلّ عفوا

ولعلنا نلاحظ في تلك الصور اعتياد الشاعر على التشبيه المتتابع وإن تميزت التشبيهات بالجدة والطرافة. واتباع الشاعر لهذا الأسلوب البياني يمثل ثقافته العربية ومعرفته الواسعة بالتراث الشعري القديم ومحاولته أن يزاوج بين « الأصالة والمعاصرة ».

ونصادف في القصيدة طائفة من هذه التشبيهات المتتابعة في قوله « كأنما ظلها في الحقل مضطهد... كأن أغصانه أشباح قافلة... كأنها لحبيب غاب ينتظر... أو أنها نسيت عهدا وأنعشها عهد الرياح... أو أنها الأسى المكبوت... كأنه زورق في الخلد » وغير ذلك مما يبدو التشبيه فيه واضحاً أحياناً، أو ضمنياً في أحيان أخرى.

واستغراق الشاعر في نجوى القمر والمزاوجة بين مشاعره وما يتوهّم من مشاعر ذلك الكوكب يمثلان النشوة الروحية للشاعر الرومانسي في رحاب الطبيعة وكأنما أصبح عنصراً من عناصرها، وهو ما يمكن أن ينطبق عليه مجازاً ما أسماه الدكتور مندور « الحلول الشعري » في حديثه عن قصيدة « المساء » لخليل مطران:

سمعـــتُ سحرك في الأضواءِ أغنيـــة
حـيرى تـأوه عنهـا الريـح والشجر
وَعَيْتهـــا ونقلـــت السر عن فمهـــا
لمن أبوح بـه؟ والنـاس قـد كفروا!

آمنت بالله، كل الكون في خلدي
هاد إليه، الحصى والذرّ والشجر
ذرّت عيونك دمعا ليس يعرفه
إلا غريب بصدري حائر ضجر
قلب كقلبك مجروح، وفي دمه
هالات نور إليها ينصت البشر
إن العذاب الذي أضناك في كبدي
من ناره جذوة تغلي وتستعر
سري كلانا، ونبع النور في يده
أنت السنا، وأنا الإنشاد والوتر
وأشربتنا الليالي السود أدمعنا
وأنت سالٍ، ونفسي غالها الشرر
كأن وجهك في الشطآن، حين غدا
إليك يومىء من أدواحها نظر
مبشر بنبيٍّ، ذاع مؤتلقا
على العوالم من أضوائه خبر!

ويجمع الشاعر في هذه الأبيات بين الشجى المألوف في النماذج الجيدة من الشعر القديم، في البحور الطويلة، وهذه «الشفافية» الحديثة في الألفاظ والصور وما تولّد من أنغام داخلية تُجنّح الإيقاع الأساسي للوزن وتزيده شجى من ناحية، وقدرةً على الإيحاء بمستوياتٍ أخرى غير مستوى التجربة المادي، من ناحية أخرى. ونكاد ننسى في هذا الإيقاع المركّب لمن يتوجّه الشاعر بالخطاب، وتصبح نداءاته استغاثاتٍ مطلقة لقلب مفطور وروح حائرة.

وهذا الأسلوب من الخروج على المستوى الواقعي الأول للتجربة من خلال الاستغراق في عناصر الطبيعة مألوف لدى الشاعر. ومنه ما نلقاه في قصيدة له بعنوان «انتظار» يبدؤها منذ المطلع بما يوحي بأن هناك وراء التجربة العاطفية عالما آخر من عوالم الأشواق والغربة الروحية فيقول:

«انتظرني هنـا مـع الليـل، إنّي
أنـا في صـدرك المحطّم سِرٌّ»!
هكـذا قـالـت الشقيّـة، والليـلُ
ـ عـلى صـدرهـا أنـين وشعر
ولهـا نظرة، كـأنّ بقـايـا
مـن وداعٍ على الجفـون تمـرّ
وابتهـال، كـأنـه غربـة الطـيرْ
ـ لهـا في سمائم البيـد سير
ولهـا حـيرة تعلّمـتُ منهـا
كيـف تهويـة النبيّـين تعرو!

فمثل هذه المعاني المتصلة بالليل والأسرار والابتهال والغربة والنبوة لا يمكن أن توحي بتجربة محصورة في نطاق عاطفة الحب كالمعهود في «انتظار» الشعراء. لهذا لا يجد الشاعر ضيراً في أن يتحول إلى خطاب الريح، كما يخاطب القمر في هذه القصيدة، فيزاوج بينها وبين نفسه في تيهه وحيرته وقيوده:

وَلْوَلي يـا ريـاح، أنـت خضمّ
مـا لـه أينمـا توجهـتِ برُّ!
أنـت مثـلي تلفُّـتٌ وانتظـار
فوق أوتـاره الخفيّـة نَـبْر
جمعتـني بـك الليـالي كما يجمـع
ـ سحرَ الهوى وبلواه صـدر
أنـت قيثـارة وقلـبي عزيـف
وكـلانـا رمـاه في القيـد أسر
كبّلتـك الآفـاق، تجرين فيهـا
لا مـزارٌ يـأويـك، لا مستقـرّ
تشتكـين الإسـار والجـوّ سـاءٍ
ساهمٌ عن أساك، والكون وَقر

أعْوِلي يــا ريــاح ، قيــدُك خُلْــدٌ
وبــلايــاك ليــس منهــا مفــرّ
وأنـــا في القيود مثلـــك حـــيران
- أخــــيرٌ سلاسلــي أم شــرّ؟
صلبتْـــني عـــلى مطـــافـــك أرزاءٌ
- رمـــاني بهــا غــرام وشعــر
ومتــاهــاتُ شاعرٍ ضــلّ مــا يــدري
- أزهـــدٌ حيــاتُــه أم كفــر!
حيَّروه ، فمــلء جنبيــه ، لو يــدرون
- شــيء عـــذابــه مستمــرّ!

وهنا أيضاً يتحول وجود الريح المادي المألوف الذي يرتبط عادة في أذهان الناس بالقدرة والحرية والانطلاق ، فيغدو رمزاً للقيود والأسر. وتغلب على القصيدة روح الفقد و« الظمأ » إلى النور والضيق بالناس والأسى لمصير الإنسان في الحياة. وهي كلها معان رومانسية مألوفة يكسبها الشاعر لمسات ذاتية بنداءاته واستفهاماته المتكررة وبعض مجازاته المبتكرة ، كما في قوله:

يــا طــائراً في ربــى الأفــلاك مختفيــاً
يمشي عــلى خطوه الإجفــال والحــذر
أرخِ اللثــام ، فمهمــا سرت محتجبــاً
نمَّــت عــلى نورك الأسدال والستر
عـــلامَ ضَنُّـــك بـــالأنوار في زمن
إليــك يظمــأ فيــه الروح والبصر؟
الأرض مقتولــــة الأســرار ، ساخــرة
كــأنهــا شيخــة بــالنــاس تتّجر!
تقبّلـــتْ كـــل مولـــود بقهقهـــةٍ
وقهقهــةَ اللّحــدُ لمــا جــاء ينــدثر

وتتردد في القصيدة ألفاظ تصوّر ميل الشاعر إلى عالم الأسرار والخفاء والغموض

وما يمثل من إيحاءات أثيرةٍ لدى الشاعر في كثير من صوره. ولا شك أن القمر، وما يشيعه من جو حالم ونور رقيق يوحيان بمثل ذلك المعجم الشعري الخاص، كقوله مثلاً: «يا طائراً في ربى الأفلاك مختفياً. أرخ اللثام... الأسدال والستر. الأرض مقتولة الأستار. لم ينم سر على كبد. دنسوا مغناك واستتروا. وعيتها ونقلت السر عن فمها».

وتقترن هذه الألفاظ وإيحاءاتها الغامضة بصور خيالية حالمة تزيد من هذا الجوّ الضبابي المليء بالذكريات والأوهام:

- عجماء تنبس كالتمتام عاتبة
  وملء أوفاضها التهويم والحذر
- هيمان تحمل وجد الليل أضلعُه
  والليل تقتله الأشجان والفكر
  كأنه زورق في الخلد رحلته
  تيّارُه من ضفاف الخلد منحدر
- كأن أغصانه أشباح قافلة
  غاب الرفيقان عنها الركب والسفر

والبيت الأخير يلفت نظر الدارس إلى ظاهرة ملحوظة عند الشاعر يمكن أن نسميها ثنائية التعبير، كما في قوله «غاب الرفيقان عنها الركب والسفر». وقد تجيء هذه الثنائية من وحي الوزن والقافية داخلةً مع ذلك في نسيج البيت كله، وقد تجيء معبّرة عن ربطٍ طريف بين الأشياء أو التفات نفسي فجائي من شعور إلى آخر.

فمن الثنائية التي تتلاءم مع بناء البيت، وإيقاع الوزن قوله «وملء أوفاضها التهويم والحذر، والليل تقتله الأشجان والفكر. نمّت على نورك الأسدال والستر. يُضْنِ أسرارها التطواف والسهر».

ومن الثنائية التي تجمع بين النظائر أو تصور التقلب النفسي قوله: «الدوح نشوان فاخشع إن مررت به، فضيفه الباطشان: الليل والقدر. كأن أغصانه أشباح قافلة، غاب الرفيقان عنها: الركب والسفر. يا طائراً في ربى الأفلاك مختفياً، يمشي على خطوه الإجفال والحذر».

ونستطيع أن نجد نماذج لهذه الثنائية في قصيدته «انتظار» التي أشرنا اليها من قبل كقوله:

هـــا هنـــا خيّمــتْ جراحي وبسوست

ـ ريـــاحي كـــأنْ حُـــداء وقفرُ

ومــــددتُ الجنــــاح أرتقـــب النور

ـ وأشتـــاقـــه لعلّـــي أفــرّ

ولعلّـي... ومـرَّ حولـي زمـان

والدُّجى والريــاح نَوح وقـبر

وأنـــا والظـــلام منتظر مثـــلي

عبدٌ يسلّيه فــي الغياهب حـرّ

قمـــــة من وساوس وارتعـــاش

أنا فيها ـ رغـم المقادير ـ نسر

انتظرني هنـــا... وطـــال انتظـــاري

وهي في أعيـــني التفـــات وذعر

وســؤال لكـــــل شــيء حوالــيَّ

وإيمــاءة لكـــل طيـــف يمـرّ

وانتبــــاه وغفلـــــة وربيــــع

وخريـــف وشيـــبُ زهرٍ وعطر

وجنــــاح يهفو وآخر يهتــــاج

ـ ومن بــين مــا يرفّــان طــير

وأنـــا سَبْسَبٌ توهـــج منـــه

لخطـاهـا أيـكٌ رطيـب وزهـر

وختام القصيدة بما فيه من صور بديعة يمثل إحساس الشاعر الوجداني المبكّر بشقاء الفلاح، على نحو تمتزج فيه الهموم الذاتية بهموم الجماعة في إطار من مشاهد الطبيعة النابضة بروح المأساة، الحافلة بريح الموت، وفي عبارات من البيان المحكم والتجسيم البديع:

كـــادت منـــاجلهم، والله مُشْرِبُهـــا

بأسَ الحديد، من البأساء تنصهر

مشوا بهـــا في مغــــاني النور ، تحسبهم
جنـــائزا ، زُمَر أنّـــت لهـــا زمر

جـــاسوا الحقول مساكينـــا ، جـــلابِبُهم
توراة بؤس عليهـــا تُقرأ العـــبر!

المرحلة الأخيرة

المرحلة الأخيرة

شهد الوطن العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية كثيراً من ألوان التحول الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كانت بداياتُ بعضِها قد نشأت قبل هذه الحرب ثم نمت واكتملت خلالها أو بعدها بقليل، ونشأ بعضها لما جلبته الحرب من مشكلات وما خلفته وراءها من أوضاع.

فمن الناحية السياسية العامة، هز ضميرَ الإنسان ما أحدثته الحرب من دمار رهيب ومآس فاجعة أضافت إلى ما كان مترسباً فيه من ذكريات مريرة عن الحرب الأولى، رصيداً من تجارب أكثر مرارة وأعظم دلالة، فزاد شكه في قيمة الحضارة وثمرة العلم وقدرة النفس الإنسانية على الحب والخير.

ومن الناحية المحلية الخاصة، بلغت حركات الاستقلال في الوطن العربي، والأوطان المحيطة به في آسيا وافريقيا، أوْجَها، وحقق بعضُها غاياته بطريق السلم في وقت مبكر، واتخذ بعضها صورة حروب ثورية دامية ضد قوى المحتل الأجنبي، كُللت بالنصر في النهاية.

وجاء ضياع فلسطين فكان مأساة عميقة مسّت نفس كل عربي وأثارت صراعاً عسكرياً وسياسياً ممتداً كان له، وما يزال، أكبر الأثر في أوضاع الوطن العربي وسياسته واقتصاده.

وحدثت تحولات اقتصادية واجتماعية ضخمة في بعض أرجاء الوطن العربي باكتشاف مصادر جديدة للثروة غيرت من وجه الحياة في تلك البلاد وزادت من ارتباط الوطن العربي بمشكلات العالم الحديث وقضاياه.

وكان لكل ذلك أثره في الشعر ، فبدأ كثير من الشعراء ينفرون من ذاتية الوجدانية المسرفة وانشغالها بقضايا فردية لم تعد ، بعد أن ظهرت الأوضاع الجديدة ، قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر . وبدأت بواكير الواقعية تظهر في الشعر والقصة القصيرة والرواية .

ولم يعد الشعراء يقنعون بما أحدثه الوجدانيون في بناء القصيدة العربية من أشكال جديدة ، فراحوا يلتمسون شكلا يستطيعون أن يقتربوا خلاله من واقع الحياة اليومي ويعبروا عن ذلك الواقع بكل تفصيلاته و« نثريته » . فكان أن ظهر « الشعر الحر » الذي يتجاوز نظام المقطوعة المتغيرة القوافي ، ويعتمد ـ كما هو معروف ـ على وحدة التفعيلة ، ولا يقصد قصداً إلى القافية ، بل يوفق في ذلك بين طبيعة التجربة والصورة ، وما تقتضي من إيقاع .

على أن تلك المشكلات والقضايا التي جدّت على الوطن العربي ، كانت ما تزال تحمل من المعاني الرومانسية ما يمكن أن يجد فيها الشعراء من ذوي النزعة الوجدانية مَثاراً لوجدانهم وحافزاً للإبداع في الصورة الرومانسية المألوفة . فمشكلات الحرب وفواجعها الإنسانية ، وضياع فلسطين وما جلبه من مآس على المستوى القومي والفردي ، والتحول الاجتماعي الكبير في بعض أرجاء الوطن العربي ، كل ذلك كان يحمل من المعاني ما يمكن أن يهز وجدان بعض الشعراء ويثير في نفوسهم ما أثاره التحول الحضاري السابق ومشكلاته في نفوس سابقيهم من إحساس بالضياع ، ومن تمزق بين الماضي والحاضر ، ومن التفات إلى وجوه المأساة في الحياة والطبيعة .

وهكذا رفض بعض الشعراء مبدأ « الالتزام » السياسي الذي كان قد بدأ الواقعيون يناقشونه ويدعون إليه ، ونفروا من إلحاح الشعراء على صور الحياة اليومية أو مشكلاتها السياسية وما جلبه ذلك من أساليب فنية لا يرضون عنها ، ومضوا في اتجاههم الوجداني محتذين دروب رُوّاده السابقين .

وتعبّر الشاعرة ملك عبد العزيز في ديوانها « قال المساء » عن رفض الواقعية فتقول :

لماذا نسخر اليوم من الأنغام والأحلامْ
ونضحك إن سمعنا الهمسة الخضراء . . .
تُرجفها رياح الشوقِ ، تُرسلها مع الأنسامْ؟
وتُسئمنا حماقاتٌ صغيرات لِدانُ العودْ

خجولات رقيقات كهمس الطائر الغرِّيدْ
ظِلالُ الورد خدّاها
وزهر الياسمين الغضّ بسمتُها وريّاها!
لماذا قد تجمدّنا وحطّمنا جناحينا
وفي الطين العميق الغَوْرِ غُصْنا ملء ساقينا؟
أصابعُنا الغِلاظُ السُّود مزقت النّدى الشفّاف
ونبْت الياسمين الغض قدّت زهره الرفاف
ولم ترفق بنور البدر منداحاً على الآفاقْ
فهتّكت الضياء الناعم الرقراق
ولّمت لؤلؤاتِ الأنجم الزهراءَ ترميها
ببئرٍ ما لها قاعُ
تغوص... تغوص... حائرة، فلا حولٌ ولا باعُ
لماذا قد تجمدّنا وحطّمنا جناحينا
وفي الطين العميق الغورِ غُصنا ملء ساقّينا
وكلْمات غريرات مُنَدّاة بدمع الحبِّ...
لم تسلم من الإجحافِ، لم تسلم من اللعنه
طرحناها، سحقناها، ذروناها بلا رحمه!
وقلنا: ما الحنان الحلو غير الضعف والتسليمْ
وغير ثمالةٍ حمقاء من عهد الهوى الطائشْ
وغير غَرارة الأطفال جُزناها لعهد العقل
وما الإيمان إلا ملجأ العاجز
ونحن القوة اكتملت، ونحن الفضل!
لماذا قد تجمدّنا وحطّمنا جناحينا!
وفي الطين العميق الغور غصنا ملء ساقينا!
ولكن، ما الذي يحدث لو أنا تغنّينا
بأوهامٍ لنا كانت، بأحلامٍ تَمَنَّينا
وماذا لو بنينا في زوايا قلبنا ظلّه
ولو أنا عرشناها

بنبت الياسمين الغضّ واللبلاب
وأطلقنا الصبا طفلا يغني في حناياها!

والحق أن الاتجاهات قد تداخلت في تلك المرحلة كما يحدث في مراحل الانتقال الكبيرة. فلم يكن كل دعاة الشعر الحر من الواقعيين حينذاك. والقصيدة السابقة من هذا الشكل الجديد، ومع ذلك تدافع بحرارة عن العواطف الإنسانية التي تنكرّ لها وازدراها المذهب الواقعي في أول نشأته، كما يحدث عادة في نشأة كل مذهب جديد. ولم تكن القضايا السياسية والاجتماعية بهذا الوضوح الذي يدفع إلى الالتزام بموقف حاسم محدد، ولم يكن الشعراء بمعزل عن الطبيعة «الوجدانية» لكثير من وجوه الحياة في الوطن العربي، فجمع كثير من الشعراء بين شعر الالتزام وشعر الوجدان كالذي نراه في شعر بدر شاكر السياب، الذي لا يكاد يخلو ديوان له من قصيدة أو أكثر يحن فيها حنينا رومانسيا إلى مراتع طفولته وصباه، ويتغنى فيها بحبه على نحو عاطفي محض. وبرغم نشأة الشعر الحر، ظل الشكل القديم الموحد القافية وشكل المقطوعة إطارين صالحين للتعبير عن التجارب الجديدة، حتى عند أصحاب الشعر الحر نفسه.

لذلك يصعب دراسة هذه المرحلة دراسة متأنية شاملة في فصل واحد من فصول هذا البحث، ويجدر أن تفرد بدراسة مستقلة تبين طبيعة تجاربها واختلاط اتجاهاتها وما جدّ فيها من أشكال فنية وقضايا كثيرة تتصل بموسيقى الشعر ووضوح عبارته وغموضها. وطبيعة الالتزام وأثره على المستوى الفني للشعر، والعلاقة بين هذه الألوان الجديدة من الشعر، والمتلقي العربي، وأثر الاتجاهات الاوروبية في الشعر والفن على بعض هؤلاء الشعراء الذين تعددت روافد ثقافاتهم وتباينت مستوياتهم.

وحسب الدارس هنا أن يشير إلى بعض الخطوط العامة لهذه المرحلة، مبيّنا امتداد المراحل السابقة فيها، وما أتت هي به من جديد في الإطار العام الاتجاه الوجداني.

* * *

كان أصحاب «الالتزام» يرون في الشاعر «مناضلا» سياسياً واجتماعياً يشارك بفنه الواقعي في أمور السياسة والمجتمع، على حين ظلّ الرومانسيون يصوّرونه إنساناً مرهف الحس، قلق الوجدان، «يأسى» لما يشهد في المجتمع من مفاسد ومظالم، ويعذبه شعور دائم بالغربة في حياة جهمة مليئة بالمرارة والضياع. ولا يختلف هذا الموقف كثيراً عن موقف الشعراء الوجدانيين في المراحل السابقة، وإن اتسم - في التعبير - بمزيد من التجسيم لمعاني

الكآبة والفشل والإحساس بوطأة الحياة والناس. ومن ذلك قول فوزي العنتيل من قصيدة له أسماها « المساكين »[1]:

عرايا الروح منهزمون في أعينهم ذعرُ
من الماضي، إلى الآتي... طيور ما لها وكر!
من الماضي الذي قرّت أفاعيه، وما قرّوا
إلى الآتي، ودربُ الغد في أعماقهم نهر
رهيب الموج كالخوف، كئيب الشط مغبرّ!

بوادي الموت ينتحبون في مقبرة الأمسِ
فإن عادوا، فمِن رمسٍ إلى رمسِ!
خُطىً شلاّء قيّدها عذابُ الوهم والحس
وفي أيديهمُ اللاّشيءُ بين جوانب الكأس
وفي آذانهم لحن شقيٌّ غامض الجرْس
وفي أعينهم ماذا؟ سوى الحرمان واليأس!
رأيتهم على سفن يحطّم صدرَها البحرُ
بأجنحةٍ ممزّقةٍ على الآفاق تنتحر
وليل يكره الأنوار، ليل ما له فجر
وأشباح على الخلجان يصرخ حولها الشر
تفزّعهم إذا وقفوا، وتبلعهم إذا مروا
وإعصار من الأوهام، يضغهم إذا فروا

يعيشون بأرواح تعانق ظلمة السجنِ
وأفئدة معذبة بنار الحب والفن
ينوحون مع الطير، ويبكون مع الغصن
ويرتعشون كالأوراق، في زوبعة الحزن
بأشواق مقدّسة، تضمّ مشاعر الكون!

ونلاحظ في هذه المقطوعات تلك المجازات التي تستمد عناصرها ـ كالمألوف ـ من

(١) عبير الأرض ص١٣.

مشاهد الطبيعة وأحيائها وان تميزت بشيء من التركيب يقرّبها من التجسيم، كما في تصويره لنهر الزمن الممتد بين الماضي والحاضر، وحديثه عن سفن الشعراء المحطمة وخلجانهم المليئة بالأشباح.

وقد نجد تأكيداً لهذه النزعة إلى تتابع الصور المجازية المجسمة في أبيات للشاعر نفسه يصور فيها إحساساً مماثلا بالذعر والوحشة والضياع، يقول فيها:

وقفت بباب اللّيل، في ظلّ دوحةٍ
على شاطئٍ جهمِ الظلال رهيبِ
ترشُّ عليها السّحبُ فيض دموعها
فأسمعها في الصمت رجْعَ نحيب
وتهتز في لحن المياه غصونُها
فترسم في عيني ظلالَ غروب
وقفت، وأيامي شراع سفينةٍ
بدا شطُّها الموعود غيرَ قريب
يفزّعني الإعصار يهدر غامضا
فإن سِرْت فالليل العتيُّ مريبي
ونادتْك أشواقي وأنت على المدى
بآفاق أحلامي... وراء غيوبي
وكم طالعتْ روحي خيالَك عابرا
مساءَ حنيني، أو صباحَ شجوني
وفي وحدتي الخرساء صلّيتُ خاشعا
لطيفك يحبو فوق صدر دروبي
فمن أنت؟ قُلْ لي كيف ألقاك إن دنا
خيالك مشبوبا وراء لهيبي!
أمامي انتظاري والظلام وغربتي
ولهفة أيامي ورعشة كوبي
وخلفيَ غابات تفحّ صِلالُها
ورائيَ ليلى والأسى ونحيبي

أنـــا التـــائـــه المـــذعور في جوف قفرة

يموت ويحيـــا فوق كـــل كثيـــب

أنـــا البلبـــل المصفود ، بـــين ضلوعـــه

ضراعـــــة مظلوم وحزن غريـــب

تثور بـــأوراقي ريـــاح عتيّـــة

وتنـــثرني في جيئـــة وذهوب

فـــأخفـــق ظمـــآن الغصون مصوّحـــا

لتسقـــى بـــأنـــداء الربيـــع جـــديـــبي

ويستخدم الشاعر في هذه الأبيات ما استخدمه في مقطوعاته السابقة من عناصر الطبيعة التي درج الوجدانيون على اتخاذها رموزاً لأحاسيسهم كالشراع والشط والإعصار ، ويزاوج بين المجاز الجسم والمقابلة المؤكدة للإحساس ، كما في قوله « ... مساء حنيني أو صباح شجوني ، أمامي انتظاري والظلام وغربتي وخلفي غابات تفحّ صِلالها ، يموت ويحيا فوق كل كثيب ، وتنثرني في جيئة وذهوب ، فأخفق ظمآن الغصون مصوّحا لتسقى بأنداء الربيح جديبي » . ويضيف الشاعر إلى المقابلة شيئاً من المماثلة القائمة على استخدام الألفاظ الرومانسية المتقاربة الإيحاء ، ورائي ليلى والأسى ونحيبي ، ضراعة مظلوم وحزن غريب » أو استخدام « التراكيب » اللعوية المعتمدة على مجازات وجدانية مألوفة ، مع توازن في بناء العبارات ، كما في قوله « ترش عليها السحب فيض دموعها ، وتهتز في لحن المياه غصونها ، يفزعني الإعصار يهدر غامضاً ... أنا التائه المذعور في جوف قفرة ، أنا البلبل المصفود بين ضلوعه ... » .

وترسم نازك الملائكة صورة للشاعر تشبه إلى حد كبير في « تصورها » وتعبيرها تلك التي رسمها له علي محمود طه من قبل في قصيدته المعروفة « غرفة الشاعر » ، فتقول ، من قصيدة بعنوان « مأساة الشاعر »[1] :

قـد هبطنـا في شاطـئ الشعر والفن

ـ فمـــاذا فيـــه من الأفراح ؟

هـــا هو الشاعر الكئيـــب وحيـــدا

تحت سمـــع الآصـــال والأصبـــاح

(١) مأساة الإنسان ، رأغنية للإنسان ص١١٦ .

أبـــداً ساهم يراقـــب أيّـــام

ـ حيـــاةٍ لا تنقضي بلواهـــا

لا يرى الواهمون غـــير ضحـــاهـــا

ويعيش الفنـــان تحت دجـــاهـــا

يرقـــب الأشقيـــاء في ظلمـــة العيش

ـ ويبكي لهم بكـــاء غبـــينِ

ويصوغ الألحـــان ، يرثـــى لبلواهم

ـ ويبكـــي علـى الوجـــود الحزيـــن

طـــالما بـــات ساهـــد الطرف حـــيران

ـ يُسِـــرُّ الظـــــلامَ أحـــزانَ شاعـــرْ

لا يـــرى فـــي الحيـــاة إلا وجـــودا

ظللتــــه يـــد الشقـــاء المعـــاصر

أبـــداً لا يرى سوى مسرح المـــأساة

ـ بـــين الـــدموع والتنهيـــد

وستـــارا من الـــدجـــى يتجـــلى

كـــل يوم عن ميّـــت ووليـــد

أيهـــا الشاعر الـــذي يسهر الليـــل

ـ وحيـــدا مستغرقـــاً فـــي الجمـــود

محرقـــا روحَـــه بخورا عـــلى حـــبِّ

ـ أبولـــو ووحيـــــــــه المنشـــود

ساهـــدا حـــانيـــا عـــلى القـــلم الشاعر

ـ يروى بـــه حـــديـــث السنيـــنـــا

راسما للحيـــــاة صورتهـــــا المُرّة

ـ بـــين الجيـــاع والبـــائسينـــا

أطفِـــىء الضوء أيهـــا الشاعر المتعـــب

ـ وارحـــم فـــؤادك الموجوعـــــــــا

كـــــاد يخبو ضوء السراج وتـــأتي

ظلمـــات الـــدجـــى عليـــه جميعـــا

رقد العالم المعذّب تحت الليل

ـ فارقد واتركْ حزين النشيدِ

حسبك الآن ما سهرت مع الحارس

ـ ترثي لليله المكدود

وصورة الشاعر عند نازك الملائكة تشبه إلى حد كبير صورته عند علي محمود طه، في قولها مثلا: «ساهدا حانيا على القلم الشاعر» وقوله:

ويد تمسك اليراع وأخرى

في ارتعاش تمر فوق جبينك

وقولها: «كاد يخبو ضوء السراج» وقوله:

غير هذا السراج في ضوئه الشاحب

ـ يهفو عليك من إشفاق

وقولها «رقد العالم المعذب تحت الليل فارقد» وقوله:

فقم الآن من مكانك واغنم

في الكرى غطة الخلي الطروب

والحق أن المشابه كثيرة بين القصيدتين في الروح والتعبير ممّا لا يدع مجالاً للشك في تأثر الشاعرة بشاعر عُرِف عنها إعجابها به.

على أن بعض روّاد الشعر الحرّ قد انتهوا بهذا الحزن الصريح الملتاع إلى حزن آخر شجيّ رقيق ينداح في النفس الرومانسية فيشيع فيها أسىً ضبابيا لا يدرك الشاعر كنهه ولا دواعيه، كذلك الحزن الذي نصادفه عن كثير من الشعراء الغربيين مثل إليوت وغيره. ومن النماذج البديعة لتصوير هذا اللون من الحزن قصيدة لصلاح عبد الصبور بعنوان «الشيء الحزين»، يقول في بعض مقاطعها[1]:

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٠٩.

هناك شيء في نفوسنا حزينْ
قد يختفي ولا يبين...
لكنه مكنونْ...
شيء غريب، غامض حنونْ!

لعلّه التذكارْ!
تذكار يوم تافهٍ بلا قرار
أو ليلة قد ضمّها النسيان في إزار...

لعلّه الندمْ!
فأنت لو دفنتَ جثّة بأرضْ
لأورقت جذورها، وأينعت ثمارْ
ثقيلة القدم!

لعلّه الأسى!
الليل حينما ارتمى على شوارع المدينهْ
وأغرق الشطآن بالسكينه
تهدّمت معابر السرور والجلَدْ
لا شيء يوقف الأساة... لا أحد

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
لكنه حنون...
يضمُّنا في خَدَرٍ مستسلم حنون

أنفاسه تندَى بلا لزوجة على الجباه والترائب
وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب
لا تسأل الشيءَ الحزين أن يمرّ كل يوم
على مرافىء العيونْ
لا تسأل الشيء الحزين أن يبين... أن يبين
لأنه مكنون...
لا تسأل الشيء الحزين أن يقرّ

ولعلنا نلحظ في هذه المقاطع إيقاعاً خافتاً يلائم ذلك «الشيء الحزين... الحنون».

والحق ان الشاعر قد أخذ نفسه منذ بداية حياته الشعرية بأن يحرز شعره من التوتر الدائم « والرصانة » المطردة محاولاً أن يقترب من طبيعة الحياة « اليومية » ولحظاتها النفسية المختلفة المتعاقبة، في جرأة على استخدام ألفاظ وعبارات جرى العرف على وصفها بأنه غير « شعرية » كتوله مثلا في قصيدة بعنوان « الحزن » يعبر في بعض مقاطعها عن ذلك الحزن الغائم[1]:

يا صاحبي، إني حزين ...
طلع الصباح، فما ابتسمت ولم يُنر وجهي الصباحْ
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر ... في جيبي قروشْ
فشربت شاياً في الطريق ... ورتقت نعلي!

وتغنّي نازك الملائكة لذلك الحزن الرقيق مجسّمة إياه في صورة غلام وديع يَفِد إلى النفوس فيملؤها بالشجن وإلى العيون فتفيض بالدمع. والشاعرة هنا تعبّر من خلال المقطوعة الرومانسية فيجيء الإيقاع أوضح من إيقاع « الشيء الحزين » عند صلاح عبد الصبور لكن معجمها وتجسيماتها وبناء عبارتها يطغى على هذا الإيقاع ويغلّفه بهدوء حزين عميق. تقول الشاعرة في قصيدتها « أغنية للحزن »[2]:

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعورِ
للغلام المرهف السابح في بحر أريجِ
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوجِ
إنه جاء إلينا عابرا خصب المرورِ
إنه أهدأ من ماء الغديرِ
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيجِ

إنه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجولْ
ساكن الأمسية الغرقى بأحزانٍ خفيّه
والزوايا الغيهبيّات السكونِ الشفقيّه

---

(١) الأعمال الكاملة ص٣٦.
(٢) الأعمال الكاملة ص٣١٣.

أبدا يجرحه النوح ويضنيه العويلُ
فليكن من صمتنا ظلّ ظليلُ
يتلقاه وأحضان خفيّه

وهو يحيا في الدموع الخُرس في بعض العيون
وله كوخ خفيّ شِيد في عمق سحيقِ
ضائع يعرفه الباكون في صمت عميقِ
وسُدىً يبحث عنه الألمُ الخشْنُ الرنينِ
إنه يقتات أسرار السكونِ
وأسىً مختبئا خلف العروقِ.

ولكي تصوّر الشاعرة هذا الحزن الذي يضل عنه «الألم الخشن الرنين» حفلت صورها بطائفة من الألفاظ الدالة على الرقة وعلى الخفاء: «الصافي الشعور. المرهف السابح في بحر أريج - أسرار الثلوج - جاء إلينا عابرا - أهدأ من ماء الغدير - ساكن الأمسية - بأحزان خفية - الزوايا الغيهبيات السكون - الدموع الخرس - كوخ خفيّ - عمق سحيق - صمت عميق - أسرار السكون - مختبئاً خلف العروق».

ومرة أخرى تصفه في «مقدم الحزن» بأنه غلام «حساس» رقيق الخطى كئيب الجبين:

افسحوا الدرب، إنه جاء خجلان
- رقيق الخطى كئيب الجبينِ
الغلام الحساس ذو الأعين الغرقى
- بتاريخ ألف سرّ حزينِ
إنه مُطعمُ العيون العميقات
- وينبوع كل دمعٍ سخين
ولقد جاءنا تبلّل عينيه
- الدموع الخرساء عبر السنين
إنه حزننا الصبيّ لقيناه
- على غير موعدٍ وانتظارِ
لم يزل هادئاً خجولاً كما كان
- وما زال غامق الأسرار

جـــاءنـــا دافئـــاً أرقّ من الـــدمـــع

- وأحلـى مـــن رعشـــة الأوتـــــار

ففرشنـــا لـــه طريقـــا من اللهفـــة

- والحـــب والـــدمــوع الغـــزار

ونلحظ هنا أيضاً هذا الحشد من الألفاظ المختارة عن قصدٍ لتعبر عن الهدوء والغموض والشجن الرقيق: « رقيق الخطى كئيب الجبين - ألف سرّ حزين - العيون العميقات - تبلّل عينيه الدموع الخرساء - هادئاً خجولاً غامق الأسرار - دافئاً أرق من الدمع وأحلى من رعشة الاوتار » وإن كنا نرى في البيت الأخيرة خروجا على هذه النغمة الخافتة والمعجم المناسب لذلك الحزن الوديع. ولا شك ان « اللهفة والدموع الغزار » لا تناسب هذا « التآسك الذي يشيع في الأبيات جميعا، والذي يمكن أن نلمس شيئاً منه في قول الشاعرة « ولقد جاءنا تبلل عينيه الدموع الخرساء عبر السنين » فإنها تجنبت عن عمد ما يدل على غزارة الدمع مرة بقولها « تبلل عينيه » وأخرى بقولها « الدموع الخرساء ».

وقد ظل الشاعر في هذه المرحلة مشدوداً بين الماضي والحاضر على نحو لعلّه أكثر حدّة مما كان عليه في المرحلة السابقة، فإن التحوّل الحضاري والمدنى السريع الذي طرأ على بعض أرجاء الوطن العربي قد زاد من إحساس الشاعر بألم الانسلاخ عن ماضيه، وزاد من ارتباطه بهذا الماضي وحنينه إليه حنينا رومانسياً حافلا بالأشواق الإنسانية غير المحدودة. وكثيرا ما يتخذ التعلق بالماضي من الغربة المؤقتة التي تفرضها ضرورات الحياة على الشاعر، وسيلة للتعبير عن تلك الأشواق في صورة حنين إلى المواطن الأولى في نقائها وفطرتها وبعدها عن ضجيج المدينة وتعقدها وضياع شخصية الفرد في حياتها.

وقد عبّر عن هذا الإحساس طائفة من روّاد الشعر الحر - كل حسب طبيعته وأسلوبه - منهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وغيرهم من معاصريهم، أو ممّن حذوا حذوهم بعد ذلك. فمنهم من التفت إلى مظاهر من حياة المدينة تناقض ما ألِفه في القرية من فطرة نقية وصلات إنسانية، وراعه منها كيف يفقد الفرد وجوده وكيف يوضع الناس في قوالب من حياة يومية نمطيّة يقضي فيها السعي وراء العيش والطموح المادي على أنبل المشاعر الإنسانية، حتى إزاء

الموت الفاجع، كالذي نراه في قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «مقتل صبيّ»[1]:

الموت في الميدان طنّْ
الصمت حطّ كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء
جاءت من المقابر الريفية الحزينه
ولَوْلَبت جناحها على صبيّ مات في المدينه
فما بكت عليه عينْ!

الموت في الميدان طن
العجلات صفّرت، توقفت
قالوا: ابنُ من؟
ولم يجب أحد!
فليس يعرف اسمه هنا سواه
«يا ولداه!»
قيلت وغاب القائل الحزينْ
والتقت العيون بالعيون
ولم يجب أحدْ!
فالناس في المدائن الكبرى عددْ
جاء ولدْ... مات ولد!
الصدر كان قد همد
وارتدّ كفّ عضّ في الترابْ
وحملقت عينان في ارتعاب
وظلّتا بغير جفنْ!
قد آن للساق التي تشردت أن تستكنّْ!...
وعندما ألقوه في سيارة بيضاء
حامت على مكانه المخضوب بالدماء
ذبابة خضراء!

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٤٣.

وتعكس الأشطار القصيرة في القصيدة والقوافي الساكنة فُجاءَةَ المأساة وحسمها وسرعتها، ويرمز الشاعر إلى « مصرع القرية » في المدينة بإشارة موجزة موحية في حديثه عن « الذبابة الخضراء » التي تشير الى أسطورة شعبية معروفة في الريف. وفي قوله « ابن من؟... ولم يجب أحد » ملخّصاً في براعة وضع المرء في القرية والمدينة. ثم يرمز إلى ما مات من المشاعر الإنسانية عند سكان المدينة في قوله « يا ولداه! قيلت وغاب القائل الحزين، والتقت العيون بالعيون، ولم يجب أحد » وصيحة « يا ولداه » صيحة ريفية وكأنها بقية مطمورة من تلك المشاعر انبثقت فجأة ثم اختفت في زحمة المدينة وصراعها كما اختفى قائلها، وكأن « التقاء العيون بالعيون » عتاب صامت بين من شاهدوا المأساة وفقدوا القدرة على الإحساس الصادق بها، كما ينبغي للفطرة النقية التي يروعها هذا الموت الفاجع.

وللشاعر قصيدة أخرى بعنوان « سلة ليمون »[1] تصور شعورا مألوفاً عند الرومانسيين الذين يحسّون بأن المدينة تقضي على نضارة الطبيعة وتُرخص جمالها وتسِمُه بالسوقية والابتذال. ويسلك الشاعر فيها مسلكه الفنيّ في القصيدة السابقة فيعبّر عن تلك المشاعر في جمل سريعة دالة ذات قوافٍ ساكنة، وإن كان يخرج أحياناً من التلميح الفنيّ إلى تصريح لا ضرورة له كما فعل في القصيدة السابقة حين قال « فالناس في المدائن الكبرى عدد » ولكنه أعاد لتصريحه في هذا الشطر قيمته الفنية حين أتبعه بقوله « جاء ولد... مات والد »، فكم بين هذين الفعلين من المجيء والموت من عواطف وآمال وأحلام دمّرتها لحظة عابرة فاجعة! وسلّة الليمون يمكن أن تقوم رمزاً للإنسان في نقلته الحضرية المفاجئة من القرية إلى المدينة، وهي أصلح للتعبير الرمزي من الإنسان نفسه إذ يظل شعور المرء بتلك النقلة محصوراً من خلالها في معان لا ترتبط بسلوك أو علاقات أو حالات نفسية تستدعي الاستقصاء والتصريح:

سلّة ليمونْ!
تحت شعاع الشمس المسنونْ
والولد ينادي بالصوت المحزون!
« عشرون بقرشْ... بالقرش الواحد عشرون! »
سلّة ليمون غادرت القرية في الفجرْ

(1) الأعمال الكاملة ص١٢٥.

كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منداة بالطلّ
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أوّاه! من روّعها؟
أيّ يدٍ جاعت، قطفتها هذا الفجر!
حملتها في غبش الإصباح
لشوارع مختنقات مزدحمات،
أقدام لا تتوقف، سيارات
تمشي بحريق البنزين!
مسكين... لا أحد يشمّك يا ليمون!
والشمس تجفف طلّك يا ليمون!
والولد الأسمر يجري، لا يلحق بالسيارات
عشرون بقرش... بالقرش الواحد عشرون!
سلّة ليمون...
تحت شعاع الشمس المسنون
وقعت فيها عيني
فتذكّرت القرية!

وقد وفق الشاعر حين ختم قصيدته بهذه العبارة الموجزة التي تتجمع فيها تلك الأحاسيس المتناقضة بين القرية والمدينة، لكنه كان في غنًى عن ذلك التعبير المباشر في حديثه عن شوارع المدينة المختنقة المزدحمة بالأقدام والسيارات، وكان في غنى عن تلك القافية المتكلفة بين «البنزين» و«الليمون المسكين!».ولا يكاد الشاعر، في ديوانه الاول «كان لي قلب» يلمّ بمشاهد القرية إلاّ قليلا، إذ هو مشغول في أكثر قصائده بغربته وضياعه في المدينة، لكن له قصيدة جميلة يمزج فيها تلك الغربة وذلك الضياع بذكريات رحيله عن القرية ومشاهدها البديعة وعن حبّه الذي هجره مضطرا إلى حيث يرجو أن يحقق طموحه وأحلامه. يقول في بعض مقاطعها:

وجاء مساء...
وكنت على الطريق الملتوي أمشي
وقريتنا... بحضن المغرب الشفقي

رؤى أفقٍ
مَخادعثرّة التلوين والنقشِ
تنام على مشارفها ظلال نخيلْ
ومئذنة تلوَّى ظلّها في صفحة الترعه
رؤى مسحورة تمشي...
وكنت أرى عناق الزهر للزهرِ
وأسمع غمغمات الطير للطير
وأصوات البهائم تختفي في مدخل القريه
وفي أنفي روائح خصب... عبير عناق،
ورغبة كائنين اثنين أن يلدا...
ونازعني إليك حنينْ، وناداني الى عشّك
... إلى عشّي،
طريق ضمّ أقدامي ثلاث سنين
ومصباح ينوّر بابك المغلق
وصفصافه... على شباكك الحرّان هفهافه...
ولكني ذكرت حكاية الأمسِ،
سمعت الريح تجهش من ذرى الصفصاف
تقول: وداع!
وحنَّ عليّ ملاح، وقال اركبْ!
فألقيت المتاع ونمت في المركب
وسبعة أبحر بيني وبين الدار
أواجه ليليَ القاسي بلا حبٍّ
وأحسد من لهم أحباب،
وأمضي في فراغ باردٍ مهجور
غريب في بلاد تأكل الغرباء...
وذات مساء، وعمر وداعنا عامان،
طرقت نواديَ الأصحاب، لم أعثر على صاحب!
وعدت تدعّني الأبواب والبواب والحاجب!

يدحرجني امتداد طريق، طريق مقفر شاحب!
لآخرَ مقفرٍ شاحب...

أمّا بدر شاكر السياب فقد ظل طول حياته الشعرية يتغنى بقريته « جيكور » ويحنّ إلى مشاهدها وملاعب طفولته فيها ويستمد من طبيعة ريفها كثيراً من صوره الفنية. وقد غذى عنده هذا الحنين إلى القرية والحلم بالعودة إلى الطفولة مرضه الطويل واغترابه وشعوره بالعجز والوحدة فامتزجت لديه كل هذه المشاعر في بعض قصائد بديعة من أجملها قصيدته « شناشيل ابنة الجلبي »، وإن كان له مع ذلك قصائد يضع فيها القرية في مقابل المدينة كما يصنع الرومانسيون الذين لا يستطيعون أن يروضوا أنفسهم على قبول المدينة صورةً جديدة لحياة حضارية جديدة، بل يرون فيها عدوانا على « البساطة » والفطرة الطيبّة والطبيعة الجميلة. ومن هذه القصائد قصيدة له بعنوان « جيكور والمدينة »، يقول في بعض[1] مقاطعها:

وتلتّف حولي دروب المدينه
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويُعطين، عن جمرةٍ فيه، طينه
حبالاً من النار يجلدنَ عُرْيَ الحقول الحزينه
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينه

وجيكور خضراء... مسّ الأصيل ذرى النخل فيها
بشمسٍ حزينه.
ودربي إليها كومض البروق،
بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينه
وعرّى يدي من وراء الضماد، كأن الجراحات فيها حروق.
وجيكور من دونها قام سور، وبوّابة، واحتوتها سكينه
فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يُدمي على كل قفل يمينه؟
ويمناي: لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينه

(١) أنشودة المطر ص٩٣.

ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين... لكنها محض طينه.
وجيكور من دونها قام سور، وبوابة، واحتوتها سكينه!

والشاعر في هذه القصيدة التي اكتفينا منها بهذين المقطعين يبني صوراً مركبة وعبارات شعرية ممتدة تتضمن كثيراً من الالتفات والجمل المعترضة والقوافي المتباعدة والإشارات إلى بعض الرموز الأسطورية التي عرف باستخدامها بعدُ في كثير من قصائده.

على أن بين الشعراء الروّاد من أحب المدينة مع إدراكه لكل ما تجلبه إلى النفس من شقاء، مرتبطاً بها ارتباطاً يمتزج فيه السخط بالرضى، كالذي نراه عند صلاح عبد الصبور في بعض قصائده ومنها قصيدته أغنية للقاهرة، يقول في بعض مقاطعها[1]:

وحين رأيت من خلال ظلمة المطارْ
نورَك يا مدينتي عرفت أنني غُللت
إلى الشوارع المسفلته...
إلى الميادين التي تموت في وقدتها
خضرةُ أيّامي...
وأنّ ما قدّر لي - يا جُرْحيَ النامي -
لقاك كلما اغتربت عنكِ
بروحيَ الظامي
وأن يكون ما وهبتِ أو قدّرت للفؤاد من عذابْ
ينبوعَ الهامي
وأن أذوب آخر الزمان فيك...
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يَشْرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناهُ
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح
لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين
إذا أراد ان يصارح:
«أهواك يا مدينتي»

---

(١) الأعمال الكاملة ص١٩٨.

أهواك رغم أنني أُنكرت في رحابك
وأن طيريَ الأليف طار عني
وأنني أعود ، لا مأوى ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي اشرب من عذابك!

ويتحوّل الإحساس بالغربة والضياع في المدينة عند بعض الشعراء إلى شعور بضياع « وجودي » أعمّ وأعمق من ذلك الذي ينبع من العجز عن مواجهة الحياة والناس في المدينة . فهو قلق النفس الرومانسية المشدودة بين أحلام غائمة لا تدري كنهها ولا تدرك مداها ، وهو تمرّد على الحياة النمطية الرتيبة التي تقتل في النفس الانطلاق والتجدد ، وهو بعدُ طليعة النزعة الواقعية التي اتجه إليها هؤلاء الشعراء بعد أن أدركوا في أوضاع مجتمعاتهم والمجتمع الإنساني بوجه عام بعض أسباب هذا الشعور بالضياع .

والليل عند هؤلاء الشعراء ـ بظلامه وهمومه ومحاولات السلوى اليائسة الجوفاء فيه ـ إطار مألوف لهذا الإحساس بتفاهة تلك المحاولات وعجزها عن أن تبدد ذلك القلق الوجودي الدائم المتجدد . ومن أكثر الشعراء الرواد تعبيراً عن هذا الإحساس صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة ، وإن كان قد أصبح محور الكثير من قصائد الجيل التالي لهؤلاء الشعراء بعد أن امتزج بشيء من الرؤية الواقعية والسياسية .

ومن نماذج التعبير عن ذلك الإحساس قول صلاح عبد الصبور من قصيدة بعنوان « رحلة في الليل »[١] :

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضميرْ
ويطلق الظنون في فراشيَ الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يُقبل المساء ، يقفر الطريق...
والظلام محنة الغريب ،
يهبّ ثلّة الرفاق... فُضّ مجلس السمر!

(١) الأعمال الكاملة ص٧ .

«إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقي مساء غد»!...
أعود يا صديقي لمنزلي الصغير
وفي فراشيَ الظنون، لم تدع جفني ينام...
ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوّامة السكون
كأنهم يبكون!

ولن نستطيع أن نقده في هذا العرض الموجز دراسة فنية لهذا الشعر وسماته الجديدة الخاصة، لكننا نلحظ فيه بوجه عام تأرجحاً بين الرومانسية والواقعية التي كانت بشائرها قد بدت تظهر فيه. ويبدو هذا التأرجح في طبيعة التجربة والنظر إليها، وفي الصورة الفنية معا. ويتردد الشاعر بين أساليب الشعر القديم في رصانتها الغالبة وإحكام عبارتها وإيقاعها المتوتر ومعجمها الشعري المختار، وأساليب الشعر الجديد وميله إلى الاقتراب من الحياة اليومية وابتكار معجم شعري فيه جرأة على استخدام الفاظ جرى عرف القدماء على تجنبها بوصفها ألفاظاً غير شعرية، وقد أدّى تفتيت الأشطار في القصيدة والبعد عن القوافي المطردة إلى خفوت في الإيقاع وبعد عن التوتر. ولم تكن هذه الألوان من التجديد على مستوى واحد من الجودة والتدقيق في التعبير، فقد يسرف الشاعر في محاكاة لغة الحياة وأساليبها فينتهي إلى نثرية مسرفة، وقد يرتد في داخل القصيدة الواحدة إلى غنائية مسرفة تناقض إيقاعه الخافت ومعجمه الجديد في أجزاء أخرى من القصيدة. وقد يبالغ الشاعر عن عمد في تفتيت سطور القصيدة فتجيء صورهُ ممزقة مقطعة الأوصال. وتلك طبيعة الريادة في مرحلة لا تنضح فيها معالم الجديد في صورتها الكاملة، ويعمد الجديد فيها إلى المبالغة في خصومة القديم لإثبات وجوده وتحقيق رسالته.

ومع ذلك ظل هؤلاء الشعراء يكتبون في كلا الإطارين - التقليدي والحر - ولكن شعرهم التقليدي يتميز بروح عصرية ومعجم شعري تتسرب إليه ألفاظ جديدة أو تكتسب فيه الألفاظ القديمة دلالات جديدة، وتمتد فيه الصورة الشعرية على نحو غير معهود في الشعر القديم.

ويعدّ غازي القصيبي من أقدر الشعراء الشباب على تصوير تلك النزعة الرومانسية - من حنين وغربة وقلق - في أسلوب يجمع بين رصانة القديم وإيقاعه الشجيّ، «وشفافية» العبارة وحداثة بنائها وقدرتها على الإيحاء وبمستوى فوق المستوى الأول للمعنى والصورة.

ومن أجمل نماذجه قصيدة له بعنوان «أغنية للخليج» من ديوانه «معركة بلا راية» نودّ أن نورد نصها الكامل، لنتخذ من دراسته نموذجاً لهذا التيار الوجداني الذي يمثل امتداداً لتيار سابق عند بعض الوجدانيين ممن أفلحوا في التوفيق بين «الأصالة والمعاصرة». يقول الشاعر:

أتيــتُ أرقــب ميعــادي مــع القمرِ
يــا ساحرَ الموجِ والشطــآن والجُزُرِ
هــدِّيــتي رِعشتـا شوقٍ، وقــافيــة
حمّلتهـا كـل مـا عـانيـت من سفري
أتيــت أمرح فوق الرمــل، أنبشه
عن ذكرياتي القدامَى... عن هوى صغري
عــن النجــوم أذبنــاها بــأكؤسنــا
عن الليــالي مشينــاهــا عــلى الوتر
أمرُّ بــالشاطــىء الغــافي فــأوقظــه
بقبلــة... وأنــاديــه إلى السمر
أقول: شاعرك الولهــان ـ تــذكره؟
أتــاك بحـلم بــالأصـداف والــدُّرر
من بعـد أن ذرع الـدنيـا، فمـا فتحت
لــه الشواطــئ إلا مرفــأ الضجر
ولُحْـتَ يـا أزرقَ العينـين، فـانطلقت
أشواقــه بجنون البيــد للمطر!
خليــجُ! مــا وشوش المحــار في أذني
إلا سمعتــك صوتــا دافــئ الخَـدَر
ولا ترنّــم مــلاّح بــأغنيــةٍ
إلا وضجــت أغــاني الغوص في السَّحر
ولا رأيــت شراعــا ضمَّــه أفــقٌ
إلا ومرّت هواري الصيــد في فكَري
ولا احــترقــتُ بنــار الشمس ثــانيــة
إلا ابــترِدتُ بمــا خلَّفــتَ في ذكَرى

خليــج! مرّت علينــا بــالنوى سنَـة
فهاتِ حدِّثْ، وسَلْ مـا شئت من خـبري
ركبـتُ سبعـين بحرا... جُبـت أوديـة
طــارت بيَ الريـــح من أمن إلى خطر
ضحكــتُ والحــب يرعــاني ببسمتــه
ونُحـت والحـبّ ليـل صـاخـب الكـدر
عشت السعــادة حلمــا لا يفــارقــني
وعشــت أعنفَ حــزن فــي دمِ البشــر
حــتى أتيتــك... فــامسح بــالنسيم عــلى
آهــات جرحي... ورشَّ الموج في شرري
وصُــبَّ في مسمعي الظمــآن ملحمــة
من عـــالم الظـــل والألوان والصور
عــلى الشواطــئ تُغوى الشمسَ وجنتُهــا
فـــترتمي في أصيـــلٍ أحمر الخفر
عن الــلآلئ في أصـدائهــا رقــدت
وخلّفـــت أعـــين الغوّاص للسهر!
خليـجُ! يــا موجــةً بيضـاء تنقلهــا
أصــابــع الشوق من قلــبي إلى بصري
أُعيــذ وجهــك أن تغزو مــلامحـه
رغـم العـواصـف، إلا بسمـة الظفَـر
عهـدتـهُ عربيّــاً، مـا لوى فمَــه
بلكنــةٍ هــاجرت من شاطــئ التــتر
عهــدتــه عربيــا، مــلء جبهتــه
كِبْر من البيـد لم يركــع عــلى قــدر
عهـدتـه عربيــا: مـا غفـا وصحـا
إلا عــلى لغـــة الإعجـــاز والسُّور!

* * *

ولا شك أن الخليج ـ من حيث موضوع القصيدة ـ يمثل معنى أوسع من وطن اغترب

عنه الشاعر لأمر من أمور الحياة ثم عاد إليه بعد عام واحد. فالاغتراب عن الوطن ليس في هذه القصيدة إلا «المستوى الاول» الذي تتجاوزه صور القصيدة وتعبيراتها ـ بما فيها من شفافية وقدرة على الإيحاء ـ إلى مستوى آخر يوحي بموقف إنساني عام.

ويتمثل ذلك الموقف الإنساني في تلك اللهفة، التي تبلغ حد الوَلَه، إلى ذلك الوطن بما فيه من نقاء الفطرة و «بساطة» الحياة، بعد أن طاف الشاعر بأرجاء الأرض فلم تفتح له «إلا شواطىء الضجر». ويعبّر الشاعر عن هذه اللهفة بصورة بديعة مبتكرة تجسم إحساسه بزرقة الخليج وأشواقه التي ثارت حين لاح لعينه بعد عودته:

ولُحْتَ، يا أزرق العينين، فانطلقت
أشواقه بجنون البيد للمطر

وتمثل أطياف الذكرى عوالمَ رومانسية متصلة بتلك الرموز الدائمة للشجن أو الانطلاق أو الأحلام أو الجمال، باعثة في نفس الشاعر حنيناً ينطلق من لحظة «خدر» دافئة من شأنها أن تثير كوامن الأشواق والذكريات. لذلك يزاوج الشاعر بين هذه البواعث في صدور أبياته، وذكرياته وأشواقه في أشطارها الثانية، على نحو مطرد:

خليج! ما وشوش المحار في أذني
إلا سمعتك صوتاً دافىء الخدر
ولا ترنم ملاح بأغنية
إلا وضجت أغاني الغوص في السحر
ولا رأيت شراعاً ضمه أفق
إلا ومرت هواري الصيد في فكري

ولا يخفى ما تتضمنه صيغة النفي والاستثناء «ولا ... إلا» من تأكيد للشعور ودلالة على إطراده ودوامه.

ويتأكد المستوى الثاني مرة أخرى في قول الشاعر:

ولا احترقت بنار الشمس ثانية
إلا ابتردت بما خلّفت في ذكرى

فإن « نار الشمس » هنا لا يمكن إلا أن تمثل ما لقيه الشاعر في غيبته القصيرة من تجارب قاسية لم يجد مفراً منها إلا إلى ذكرياته التي يجد فيها البرد والسلام. فأغلب الظن أن الشاعر قد طاف في سفره بأقطار لعلها ليست في حرارة الخليج، لكن الخليج يقوم في خاطره رمزاً لحياة الفطرة النقية التي يحلم إنسان العصر الحديث بالعودة إليها كلما حزبته مشكلات الحضارة وحياتها المعقدة. وكما تمثل أطياف الذكرى صوراً من الحياة الجميلة « البسيطة ». كذلك تمثل أمنياتُ الشاعر إلى الخليج الحلم بالرجعة إلى تلك الحياة:

حـتى أتيتـك فـامسح بـالنسيم عـلى
آهـــات جرحي . . . ورش الموج في شرري
وصـــبّ في مسمعي الظمـــآن ملحمـــة
من عـــالم الظـــل والألوان والصور
عن الشواطـــىء تغوي الشمس وجنتهـــا
فـــترتمي في أصيـــل أحمر الخفر
عن اللآلئ في أصـدافهـا رقـدت
وخلّفــــت أعــــين الغواص للسهر

ولعلنا نلاحظ في هذه الصور، إلى جانب رمزها لعوالم الفطرة الجميلة - إشارات إلى تلك اللحظات الرومانسية من الحب المغلف بالأحلام والطهر، وبخاصة في البيتين الأخيرين.

وللبحر البسيط في الشعر العربي الجيد نغمة شجن منسابة نحسها ولا نكاد ندرك سرها إلا إذا اختبرنا بناء العبارات الشعرية اختباراً ممحصاً لنتبين شيئاً من طبيعة حروفها وتركيبها وإيقاعها. وقد يتكشف لنا حينئذ بعض ما يوحي بهذا الشجن العميق المنساب، وإن بقي في الأمر ما يعزّ على الأذن المجردة والنظر العقلي أن يكشفا كل أسراره، ولعل وسائل « الصوتيات » الحديثة يمكن في المستقبل أن تردّ تلك الأحاسيس المبهمة إلى حقائق صوتية وموسيقية ثابتة.

على أننا نستطيع أن نتلمس في بناء العبارة والأبيات عند الشاعر شيئاً مما يثيره هذا الشعر من شجن وما يتردد فيه من نغم شجي. ولعل أول ما يلفتنا من ذلك، كثرة تتابع الأصوات الممدودة وتعاقبها مع الحركات القصيرة في أجزاء الشطر أحياناً، والبيت

أحياناً أخرى وكأنها أمواج تعلو وتهبط، أو تهبط وتعلو.

ومن ذلك قوله مثلاً: «يا ساحر الموج والشطآن والجزر... عن ذكرياتي القدامى، عن هوى صغري، عن النجوم أذبناها بأكؤسنا... عن الليالي مشيناها على الوتر... أمر بالشاطىء الغافي فأوقظه... أقول شاعرك الولهان، تذكره... أشواقه بجنون البيد والمطر». ولعلنا نلاحظ في هذه النماذج انتهاء الحركات الممدودة بحركات القافية القصيرة، وكأن القافية تجيء «قراراً» لكل نغمة طويلة منسابة.

وقد تعكس الأصوات القصيرة والممدودة أحياناً طبيعة الحركة النفسية عند الشاعر وتَراوُحَها في لحظةٍ بين الحركة السريعة والخطرات البطيئة المتأملة، كما في قوله:

أتيـــت أمرح فوق الرمــــل... أنبشه
عن ذكريـاتي القـدامـى، عن هوى صغري

فالشطر الأول يمثل اللهو والحركة السريعة «أمرح... أنبش» وهو لهذا يخلو تماماً من الأصوات الممدودة إلا في نهايته، وكأن هذه النهاية الممدودة تمثل بدورها دوام «نبش» الشاعر عن ذكرياته. أما الشطر الثاني فمليء بالمدات الطويلة التي يمكن أن تلائم الذكريات القديمة وأحلام الطفولة البعيدة.

ونلاحظ ظاهرة مطردة في بناء بعض عبارات الشاعر تتمثل في «القطع» بين الجمل قطعاً من شأنه أن يؤكد الإحساس والحركة بما يثير من توقع حين لا تمضي الجمل في سياق لفظي أو معنوي متصل. ومن ذلك ما نراه في بيته السابق من فصله بين «أتيت» و«أنبشه» في قوله «أتيت أمرح فوق الرمل... أنبشه» وكأن في هذا الفصل عدولاً عن هذا المرح العابر القصير إلى التفتيش الممتع المؤلم عن الذكريات القديمة.

ومن ذلك أيضاً قوله:

ركبت سبعين بحراً... جبت أودية...
طـــارت بيَ الريـــح من أمن إلى خطر

ولا شك أن القطع هنا يؤكد الحركة التلقائية أو المضطرة، وكأن قوة خفية تقذف بالشاعر من البحار إلى الأودية إلى أجنحة الريح. ولعلنا نجد مثالاً قريباً من هذا في

الشعر العربي القديم ، في قول عمر بن أبي ربيعة:

أخا سفر . . . جواب أرض . . . تقاذفت
به فلوات فهو أشعث أغبر

وقد يتحقق القطع بجمل حالية أو وصفية تبعث حركة ذهنية عند المتلقي حين يسمع اللفظ مفرداً ، ولا يكاد يبدأ التفكير في معناه حتى يفاجئه تخصيصه بحالة من الحالات أو صفةٍ من الصفات تدعوه إلى معاودة التفكير من جديد. وذلك كما في قوله:

عن **النجوم . . . أذبناها** بأكؤسنا
عن **الليالي . . . مشيناها** على الوتر
عن **الشواطئ . . . تغوي الشمس** وجنتها
فترتمي في أصيل أحمر الخفر
عن اللآلئ . . . **في أصدافها رقدت**
وخلّفت أعين الغواص للسهر

ويسلك الشاعر هذا المنهج في قصائد أخرى ، منها قصيدة له عن الصحراء في ديوانه « قطرات من ظمأ » فيقول:

سأعبر الجمر . . . **أجتاز الوهاد** إلى
نبع على قمّةٍ في الأرض شمّاء
وألمس الفجر . . . أنضو عنه أردية
بيضاء . . . أنسجها شعراً لحنائي
غدا أعود من الصحراء . . يحضنني
نصري . . . **أزف إلى** عينيك أنبائي

ولعل من أسباب شعورنا بالانسياب الموسيقي الشجي في هذا الشعر ، أيضاً ، مزاوجة الشاعر بين هذا الأسلوب من القطع ، وبين أبيات يتصل فيها السياق ويكثر فيها العطف ويتحقق ما أشرنا إليه من « توازن » بين شطري البيت الواحد ، كما في قوله:

ضحكت ، والحب يرعاني ببسمته
ونُحت والحب ليل صاخب الكدر

عشت السعـــادة حلمـــاً لا يفـــارقـــني
وعشت أعنـــــــــــف حزن في دم البشر

ولعلنا نلاحظ هنا أيضاً استخدام الجمل الحالية أو الوصفية « والحب يرعاني... والحب ليل... حلماً لا يفارقني ». كما نلاحظ اعتماد الشاعر على ما لاحظناه عند غيره من الوجدانيين، من المقابلة بين شطري البيت الثاني، ومن عطف الألفاظ ذات الإيحاءات الوجدانية المتقاربة، كالمعهود في الشعر الوجداني، كقوله « يا ساحر الموج والشطآن والجزر... من عالم الظل والألوان والصور ».

على أن الشعراء في هذه المرحلة لا يسرفون في استخدام تلك الألفاظ، بل ينتقون منها ألفاظاً، ربما سبق إلى استخدامها الوجدانيون في المراحل السابقة، لكنهم هنا يتخذون منها رمزاً محورياً لبعض المعاني النفسية. ومن تلك الألفاظ مثلاً « الجرح » أو « الجراح » كما في قول الشاعر:

حـــتى أتيتـــك فـــامسح بـــالنسيم عـــلى
آهـــــــات جرحي ورُش الموج في شرري

وقد يبني الشاعر صوراً مجازية تدور حول هذا اللفظ ذي الإيحاء الوجداني أو يستخدمه في تعبير بسيط مرسل. ومنه قوله في هذا الديوان:

- وحيد في صقيع الليل ينكأ جرحه ويرى
مسيلَ دمِهْ
ويعرف كيف يجري الدمع في الأعماق، لا الأجفانْ
- مـــا سرت من ظمـــأي إلا إلى قلقي
كـــأن كـــل حنـــان الأرض قـــد نضبـــا
مـــلء الجموع وجوه لست أعرفهـــا
وفـــي الوجـــوه عيـــون تتقـــن الكـــذبـــا
أودّ أن أتحدى الزيـــف ثـــانيـــة
فـــأفضـــح الجرح والإخفـــاق والسغبـــا

- أعِدْ لي حديث الظما والسراب
ورجِّعْ مع الليل لحن العذابْ
لعلّ الجراح التي صنتُها
بأعماق روحي تشق النقاب
- حملت إليك حرمان الصحاري
فكيف أحلْتَه رِيّاً وخصبا!
وكيف صنعت من ظمأي نعيّماً
وكيف جعلت جوع الروح حبا!
وكيف نسجت دفئاً من شتائي
وكيف أعدت حتى الجرح عذبا!
- غفرت ما فعلت عيناك بي... ونسِي
جرحي اليمينَ التي وضّأتها بدمي
وقلت إني فتحت القلب فاغترفي
ما شئت من نبعه المعطاء.... وابتسمي
واليوم أفتح أجفاني على ألم
ينساب من ألم... ينصب في ألم!
- وهمس الناس: أمرُ الله، حكمته
مصيرنا الموت... هذا درب من خلقوا
صبراً، وتجذبني الأيدي معزية
صبراً، وأمضغ بركاني وأختنق
حملت جرحيَ دنيا أنت فرحتها
وجنة أنت فيها الظل والألق
وجئت أيام لقيانا أباركها
وغبت في لحظات الأمس استرق
الليل والندوة الغراء عامرة
البحر والصيد والمجذاف والشفق
وأنت.. من بسمة بالبشر صاخبة
إلى شرود من المجهول ترتفق

حملتَ في صدرك الدنيا بأجمعها
وما تململتَ حتى خانك الرمقَ
وعشتَ معضلة الإنسان.... موقفَه
صمودَه... جرحه بالشك ينبثق

ومنه قوله في ديوانه «جزائر اللؤلؤ»:

- ولا تُسلميني لدرب الضياع
ولا تكِليني لجرح الضنا
- بُوحي بسر العمر، لا تترددي
ضيعتِ لي أمسي، فلا تُبقي غدي
ماذا لديك من الجراح لخافق
أبداً يعيش بجرحه المتدفق؟
- وهذي الأنجم الحيرَى تعدُّ عليَّ أيامي
وتهتف بي: أضعت العمر في تقديس أوهام!
وتصرخ: أين تمضي والدُّجى ينبوع آلام؟
وحيداً دونما أحد يواسي جرحك الدامي
- وحياتي تأوُّه ودموع
وجراح على بقايا جراح

ومن تلك الألفاظ الوجدانية الجديدة «النجمة» و«النجم» و«النجوم». وقد رأينا نماذج منها عند نزار قباني. ومنها قول الشاعر في هذه القصيدة:

عن النجوم أذبناها بأكؤسنا
عن الليالي مشيناها على الوتر

وقوله في أعماله الشعرية الأخرى:

أنا... وفلول من الذكريات
وصمت المساء... وبُقيا المنى

أحن إليــــك حنـــين الغريـــب

إذا ذكــر الأهـــل والمـوطنـــا

فـــأبحـــث عنـــك وراء النجوم

وبـــين الغيوم... وفي المنحنـــى!

أريد أن أمضي بعيداً... بعيد[1]

خلف الغيوم البيض... خلف النجوم

أريد أن أجتاز هذي الحدود

أريد أن أنسى الدُّنَى... أن أهيم!

وكما تسبح في الأفق النجوم

وكحلم شارد ضل سبيلَهْ

غبت عني...

واحتواني ليليَ الداجي على ليل جديدْ

حافل بالوجد والرغبة والشوق البعيد

لا تسألي ماذا مصير حبّنا؟

لا تبحثي عن ومضة اشتياقْ...

لا شيء في أعيننا سوى الوجوم...

لا تعجبي إن فرّت الظلال

من أفقها... وغارت النجوم

لا تعجبي... فالحب لا يدوم!

... ونظرتِ لي، فـإذا عيونـك نجمـة

أفلـتْ، فـــلم تسطـــع ولم تتوقّـــدِ

فشهـــدت في عينيـــك مصرع نشوتي

أواه! مـــا أقسى ختـــام المشهـــد!

- عـــبرتَ عـــلى ربوات الشبـــاب

وغبـــت، كـــأنـــك لم تعـــبرِ!

---

(١) هذا النموذج وغيره من «الشعر الحر» ويختلف أسلوب الشاعر فيه عن أسلوبه في الشكل التقليدي، وليس من غايتنا في هذا البحث دراسة هذا الشكل الجديد وما يتصل به من قضايا.

فمـــا ذكرتُـك ليـــالي المنـــى
ولا طفـــــتَ في خـــــاطر السُّمَّر
ومــــا زال نجم المساء البعيـــــد
يضيء ... ببُعـــــــــــدك لم يشعر!

وإذا كانت بعض الأماكن والأزمنة رمزاً للفطرة النقية عند هؤلاء الشعراء، فإنهم يجدون في الطفولة - كما يجد الناس جميعاً - رمزاً للبراءة والنقاء ويتمنون لو عادوا أطفالاً لا يشغلهم ما يشغل الكبار من هموم ولا يدنسهم ما يدنس وجدان الكبار من آثام. ومن ذلك قول نازك الملائكة[1]:

ليتـــني لم أزل، كمـــا كنـــت، قلبـــا
ليس فيـــه إلا السنـــا والنقـــاءُ
كـــلَّ يوم أبـــني حيـــاتيَ أحـــلامـــا
- وأنســى إذا أتـــــانـي المســاءُ
فوق تـــلِّ الرمـــال أصرف أيـــامي
- وأبنـــى مستقبـــلاً من رمـــالِ
لا أحسّ المـــأساة حولي ولا أسمـــع
- في الرمـــل ألـــف ألـــف سؤالِ!
كـالعصـافـير لـم أحيِّـر أحـاسيسيَ
- يومـــاً بمـــا تقول الريـــاحُ
فوق تـــل الرمـــال أرسم أشبـــاهَ
- قصورٍ كـأنهـــا أشبـــاحُ
وتمرُّ الساعـــات بي وأنـــا أبـــني
- خفـــايـــا مـــدينـــة الأحـــلامِ
أيُّ يوتوبيـــا فقـــدتُ وعزَّ الآن
- إدراكُهـــا عـــلى أيـــامي!

---

(١) أغنية للإنسان ص٢٥٣.

مُلْـــك يوتوبيـــا الطفولـــة . لو ترجـــع!

- لـــو لـــم تكـــن خيـــال منـــام!

إيـــهِ تـــلَّ الرمـــال . . . مـــاذا تُرى أبقيـــتَ

- لـــي مـــن مـــدينـــة الأحـــلام؟

وللشاعرة قصيدة أخرى جيدة تصور انبثاق ذكريات الطفولة فجأة من « العقل الباطن » في ومضة خاطفة تبدو في حلكة اللحظات اليائسة . والقصيدة - برغم ما بها من « تصميم شكلي » - تتضمن فكرة مبتكرة حوّلتها الشاعرة إلى أحاسيس وصور ، وهي بعنوان « ذكريات » من ديوان « شظايا ورماد » . تقول الشاعرة في بعض مقاطعها :

كـــان ليـــلٌ . . . كـــانـــت الأنجم لغزاً لا يُحَـــلُّ
كـــان في روحيَ شيء صـــاغـــه الصمـــت المملّ
كـــان في حسِّيَ تخـــدير ووعي مضمحـــلّ
كـــان في الليـــل جمود لا يطـــاقْ
كـــانـــت الظلمـــة أسراراً تـــراق
كنت وحدي ، لم يكن يتبع خطوي ، غير ظلي
أنـــا وحـــدي ، أنـــا والليـــل الشتـــائيُّ وظـــلي!

كـــان صمت راكـــد حولي كصمت الأبديَّهْ
مـــاتـــت الأطيـــار أو نـــامت بأعشاشٍ خفيّه
لم يكن ينطـــق ، حـــتى الرغبـــات الآدميـــهْ
غـــير صوت رنّ في سمعي وذابـــا
لحظـــةً ، لم أدرِ حـــتى أين غـــابـــا!
آه لو أدركـــت من ألقـــاه في الصمـــت المملّ!
أتُراني لم أكن أمشي أنـــا وحـــدي وظـــلي؟

كُنـــت كـــالظلمـــة تمتـــد إلى الأفـــق الغريـــبِ
كـــل شيء مغرق فيهـــا كقلـــبي ، كشحوبي
ظلمـــة ممتـــدة كـــالوهم ، كـــالموت الرهيـــب
غـــير ضوء خـــافـــت مرَّ بجفـــني
لحظـــةً ، لم تـــدر مـــاذا كـــان ، عيـــني
كـــان ضوءاً لونُـــه لونُ خيـــالٍ مضمحـــلٍّ

مرَّ بي لمحاً وأبقانا، أنا وحدي وظلي!
كان في الجو الشتائيِّ ارتعاش وجمودُ
جمد الظل من البرد وغشّاه الركود
ليلة يرجف في أجوائها، حتى الجليد!
غير دفء طاف في قلبي الوجيعِ
قُزّت فيه من شتائي بربيع
وإذا في عمق قلبي فرحة الفجر المطلِّ
غير أني كنت في الليل أنا وحدي وظلي!

وتختتم الشاعرة القصيدة بتساؤل يوحي بطبيعة الحلم الذي يختلط فيه الشك باليقين:

كان قلبي متعبَاً يسكنه حزن فظيعُ
رقصت فيه وشدّته إلى الجرح دموع
صُوَرٌ في قعره يصبغ مرآها النجيع
كان... لكنّ يداً مرّت عليهِ
حملت بعض تحاياها إليه
باركتْ آلامه السوداء... كانت يدَ طفلِ
أيّ طفل؟ لم يكن في الليل غيري، غير ظلي!

ونلاحظ في هذه المقطوعات تطوراً جديداً في الشعر الوجداني يبدو نابعاً من تأثر الشعراء بالاتجاهات النفسية في الأدب والنقد، وكأنما «تحلل» الشاعرة نفسها في ذلك الموقف محاولة أن تنفذ إلى أعماق عقلها الباطن لتدرك سر هذه الومضات من النور والراحة النفسية العارضة في تلك اللحظات المليئة بالظلام والكآبة. وقد تبع ذلك تطور في لغة القصيدة وبناء عباراتها واقتربت من بعض تعبيرات الواقعية التي كانت قد بدأت تظهر حينذاك، فخفّ توترها وبطؤَ إيقاعها بتلبُّث الشاعرة عند اللحظة النفسية وتعمّقها في وصفها وتحليلها، وإن حافظت بوجه عام على روح العبارة الوجدانية المألوفة.

ومن الحنين إلى الطفولة والفرار إليها قول غازي القصيبي في «معركة بلا راية»:

... أقول إني أخو حزن، أخو ألم
يودّ لو عاد طفلاً ضج وانتحبا

لو أَلْمَّ الرأس صـدراً لا يضيـق بـه
وراح يشكو إليـه السقم والتعبـا!

وترتبط الرغبة في العودة إلى الطفولة ومعاهدها عند كثير من الشعراء ، بالقرية وذكرياتها وطبيعتها وطيبة أهلها ، وبالحب الأول وبراءته وعفته. ومن ذلك قول الشاعر[1] :

هـلاّ رجعتَ بـأيـامي إلى حقـبٍ
خضـراء تُزهر فـي عمري ووجـدانـي
أيّـامَ كنـت عـلى شفـتيّ أغنيـة
وكنـت خفقـة إلهـام بفنـان!
أراك في الليـل ، في الآفـاق ، في صورٍ
مـلء الحيـاة ، وفي أعمـاق إنسان
وأسمع اسمـك في نبـض البـذور ، وفي
عطـفٍ يولّـده بـالشوق قلبـان
فقـد عرفتـك في فجري ، بقريتنـا
صـدراً يضمّ وجودي منـه كفّـان
وقيـل : في كـل شيء سرت تلمحـه
تحسه بـين فُجّـار ورهبـان
وفـي الزهـور تشم الـرُّوح نفحتـه
وفي الخريـف يُرَى من غـير أغصـان
مُـذْ صرتُ شيئـاً يجوب العقـلُ عـالَمه
أسلمـتُ يومـي لإطراقـي وأحزانـي
مـا كـان أسعـدني طفـلاً بما عرفتْ
نفسي وراء جهـالاتي وقضبـاني
واليوم أخشى عـلى المصباح ، قـد ذبلـت
أضواؤه وتوارى بـين أجفـاني

★ ★ ★

---

(١) عبده بدوي ـ باقة نور ص٤٤ .

وقد اختلط الحنين إلى الوطن وإلى مراتع الطفولة والصبا ببعض النزعات الواقعية عند هؤلاء الشعراء الوجدانيين فتحدثوا عن حياة الفلاح وما فيها من فقر وجهد، وإن لم يصل حديثهم إلى حد الواقعية الكاملة. فقد ظلت صورة هذه الحياة ممتزجة بذكريات الريف الجميل موشاة بألوان من الطبيعة النقية تغطّي على ما في الواقعية من نظرة ساخطة ناقدة، وظلت هذه الصور أقرب في طبيعتها الوجدانية إلى ما في شعر محمود حسن إسماعيل من رثاء لحال الفلاح، وإن اختلف أسلوبها الفني فقلّ فيه التوتر والرصانة ومال إلى خصائص «الشعر الحر».

وقد تبدو الرغبة في العودة إلى الطبيعة والفطرة والفرار من أثقال الحياة ووطأة الناس في صورة أمنيات معهودة في الشعر الوجداني القديم والحديث، لكنها عند هؤلاء الشعراء تتأثر ببعض صور الشعر الأوروبي وتجنح إلى الإيغال في التجسيم وبخاصة إذا كانت من الشعر الحر، إذ يتسم هذا الشعر بالميل إلى استقصاء الصورة وبنائها من «جزئيات» صغيرة متكاملة. ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور، من ديوانه «أحلام الفارس القديم»:

... لو أننا كنا كغصنيْ شجره
الشمس أرضعت عروقنا معا
والفجر روّانا ندًى معا...
ثم اصطبغنا خضرةً مزدهره
حين استطلْنا فاعتنقنا أذرُعا،
وفي الربيع نكتسي أثوابنا الملوَّنة
وفي الخريف نخلع الثياب، نعرَي بَدَنا
ونستحمُّ في الشتاء، يُدفئنا حُنوُّنا!

لو أننا كنا بشط البحر موجتينْ
صُفّيتا من الرمال والمحارْ
تُوِّجتا سبيكةً من النهار والزَّبَدْ
أسْلَمتا العنان للتيّار
يَدْفعنا من مهدنا للحدنا معا
في مشية راقصة مدندنه
تشربنا سحابة رقيقه

تذوب تحت ثغر شمسٍ حلوة رقيقه
ثم نعود موجتين توأمين
أسلمنا العنان للتيار
في دورةٍ إلى الأبد!
من البحار للسماء... من السماء للبحار!

لو أننا كنا نجمتين جارتين
مِن شرفةٍ واحدة مطلعُنا
في غيمة واحدة مضجعنا
نُضيء للعشاق وحدهم، وللمسافرينْ
نحو ديار العشق والمحبه
وللحزانَى الساهرين الحافظين موثقَ الأحِبه
وحين يأفل الزمان يا حبيبتي
يُدركنا الأفول
وينطفي غرامنا الطويل بانطفائنا
يبعثنا الإله في مسارب الجنان دُرّتين
بين حصًى كثير...
وقد يرانا مَلَك إذ يعبر السبيل
فينحني، حين نشدّ عينه إلى صفائنا
يلقطنا، يمسحنا في ريشه، يُعجبه بريقنا!
يرشقنا في المفرق الطهور!

لو أننا كنا جناحيْ نَوْرَسٍ رقيقْ
وناعمٍ لا يبرح المضيق
محلّق على ذؤابات السفُنْ
يبشر الملاّح بالوصول
ويوقظ الحنين للأحباب والوطن
منقارُه يقتات بالنسيم
ويرتوي من عرَق الغيوم
وحينما يجن ليل البحر يطوينا معاً... معا

ثم ينام فوق قلع مركب قديم .
يؤانس البحّارة الذين أُرهقوا بغربة الديار
ويؤنسون خوفه وحيرته
بالشدو والأشعار
والنفخ في المزمار .

وهذه الصور ـ كما نرى ـ صور رومانسية خالصة يحلم الشاعر فيها بعالم خيالي عماده الصفاء والجمال والحب ، لكنه لا يبدو فراراً من المجتمع والناس كما كان يصرّح الشاعر العذري القديم في بعض أمنياته كقول أبي صخر الهُذَلي :

تمنيـــت من حـــبي عُلَيَّــةَ أننـــا
على رمَــث في البحر ، ليس لنـــا وَفْرُ
عـــلى دائم لا يعـــبر الفُلـــكُ موجَـــه
ومن دوننـــا الأهوال واللُّجـــج الخضر
فنقضـــيَ هـــمّ النفـــس فـــي غـير رقبـة
ويُغـرق مـــن نخشـى نميمتـــه البحـــر

وإن كان المجنون قد تمنى بعض هذه الأمنيات الخيالية وعبّر عنها بأسلوب الشعر القديم في التركيز والبعد عن الاستقصاء والإفاضة ، في قوله :

ألا ليتنـــا كنـــا غزالـــين نرتعي
ريـــاضـــاً من الحوذان في بلـــد قفرِ
ألا ليتنـــا كنـــا حمامَيْ مفـــازة
نطـــير ونـــأوي بـــالعشيّ إلى وكر
ألا ليتنـــا حوتـــان في البحر نرتمي
إذا نحن أمسينـــا نلجّـــج في البحـــر

والحق أن استقصاء الصورة الشعرية سمة غالبة في الشعر الجديد تفرق بينه وبين طبيعة الشعر القديم ، كالذي نراه في هذه الصور السريعة المركزة عند المجنون ، وتلك الصور المتعاقبة ، التي لا ينتقل الشاعر الحديث من إحداها إلى الأخرى قبل أن يفصل

أجزاءها ويربط بينها بإحساس واحد عام. وقد بلغ الشاعر في معجمه الشعري وبناء عبارته وإيقاعه مستوى بديعاً من الغنائية، ومن الخيال الذي لا يكتفي بما اكتفى به الشاعر القديم من أمنيات تتصل بالأحياء من غزلان وحمام وحيتان، بل مدّ أمنياته لتشمل كثيراً من مظاهر الحب في الطبيعة، شجرها وموجها ونجومها، رابطاً ذلك كله بثنائية مشتركة بين هذه الصور جميعاً، في معجم شعري شفاف حافل بالإيحاء.

وتظل عاطفة الحب عند كثير من هؤلاء الشعراء ممتزجة بمعاني الحرمان والهموم والأشواق، وإن بدت فيها عند بعضهم نزعة توحي ببعض المعاني «الحسية» لكنها لا تقترب من هذا الاتجاه بمعناه «الصحيح»، بل يكتفي الشاعر باستخدام بعض ألفاظ وتعبيرات ومجازات ذات إيحاء «مترف» يقف وسطاً بين الوجدانية والحسية ولا يخلو من أشواق الوجدانيين وتهويماتهم. ومن ذلك قول حسن عبد الله القرشي في قصيدة بعنوان «النغم الأزرق» من ديوانه المسمى بهذا الاسم:

اقتربي كالظن، لا تقلقي
مصباحُكِ من طلعةِ المَشْرِقِ
ومن عطايا الفجر أيّامُنا
وهينمات الحُلْم الأزرق
وكالعصافير إذا غرّدت
من سكرةٍ في روضها، زقزقي!
وعرِّشي كالزهر يا واحتي
فخيمتي في المنحنى الضيّق
تأبى انطلاقاتي سوى بسمة
تُرعشها من ثغرك المونق
وغيرَ أطيافٍ شراعية
تنساب من زورقنا المورق
وتنكر الأنسام في حقلنا
غير تلاحين الهوى الريّق
مزرعة البَوْح ودَنّ الشذا
ما عشت من نهر الرؤى أستقي

أسبـــح في وادي المنـــى ذاهـــلا
وأنتشـي بـــــالنغـم الأزرق

ولعلنا نلاحظ بعض تلك التعبيرات الجديدة التي أشاعها بعض روّاد هذا الاتجاه في قول الشاعر « هينمـــات الحـــلم الأزرق . . . مزرعـــة البوح . . . دن الشذى . . . النغم الأزرق » . وهي تعبيرات ليست بعيدة عن طبيعة الشعر الوجداني عند بعض الشعراء في المرحلة السابقة وبخاصة عند نزار قباني .

وقد يتحدث الشاعر في هذا الاتجاه عن بعض همومه ، لكنه حديث ـ على حرارته ـ ينطوي على كثير من « التلطف » والخفة المتمثلة في إيقاع بعض القوافي التي شاعت عند بعض هؤلاء الشعراء . ومن ذلك قول حسن عبد الله القرشي أيضاً بعنوان « شقية » ـ وهو عنوان نصادف كثيراً من أمثاله عند أصحاب تلك النزعة ـ من ديوانه « ألحان منتحرة » :

لقيتُهـــا في ذات أُمسيّـــةْ
واجمـة تشدو بـــأغنيّـــةْ
وومـــض إعجـــاب تراءيتُـــه
في لمـــح عينيهـــا بعينيّـــه
قلـــتُ : فتـــاتي . . . لا عراك الضنـــا
كمـــا عرا كـــل أمـــانيّـــه
رقيقـــة أنـــت ، وللحـــزن فـــي
صوتـــك إحساساتُ حوريّـــه
شقيـــة أنـــت ، فهـــل لي أنـــا
أنـــا الشقِي ، أعطيـــك مـــا فيّـــه؟
إني بـــذرت الحَـــبَّ هـــل تلقطـــينْ
من حَـــبِّ حُـــبي بـــذْرَ كفيّـــه؟
حقيقـــة أنـــت ، ولكنـــني
قبضـــة أوهـــامٍ سرابيّـــه
إنـــي خيـــاليَّ ، أنـــا شاعـــر
أعيـــش أيّـــامـــاً خيـــاليّـــه

كــــل جيــــاتي تنتهي ، أمــــلي

أسطـورة تمضـي خرافيّـــــــــه

حَصـــــاديَ الشعـر ، وللشعـر فـي

قلـــبي جـراح كـــاللظـي حيّـــه

لا تسأليـــــني : أنـــتَ أحببْتَـــني؟

بـــل سائـــلي قلـــبي وعينيّـــه

على أن نغمة جديدة قد بدأت تتردد في ثنايا التجربة العاطفية ، تبدو فيها المرأة شريكة حياة ورفيقة عمر ، وعوناً على مواجهة الهموم ، لا منقذاً منها كما كانت عند كثير من شعراء المرحلة السابقة . وقد تصل هذه الصورة إلى حد الواقعية بالمشاركة في نضال سياسي واجتماعي ، أو يكتفي الشاعر من ذلك بالإشارة إلى المشاركة الوجدانية في مواجهة هموم الحياة أو الفرحة بالانتصار عليها . ويخلص مثل هذا الشعر من المعجم المألوف في تجربة الحب إلى معجم وصور جديدة أكثر « رقة » وعصرية . ومن ذلك قول الشاعر السوداني محي الدين فارس من قصيدة بعنوان « السلام الأخضر » من ديوانه « الطين والأظافر » :

أُنظري . . .

أصابع الفجر على شُبّاكنا المنوِّر

قد نمنمت ستارةً من نسجها المشَجَّر

واستيقظت جاراتنا ، الأطيارُ ، عند الشجر

تصغي إلى حديثنا المنغوم في تستّر

وهذه الشمس على ذوائب الخميلةْ

أرخت ضُفائر السني . . . جديلة ، جديله!

حبيبتي حبيبتي ، يا زهرة القرنفلِ

يا غنوة هامسة على شفاه الجدول

حبيبتي ، حبيبتي ، يا أخت قلبي الشاعر

سُوقي معي الرّياحَ عن درب الحياة الأخضرِ

مُدّي معي يديك نقطفْ زهرات السَّوْسنِ

وفي دروب العوسج

خوضي معي . . . خوضي إلى ضفاف الوَهَج

سنفرش الدرب غداً بالفلِّ والبنفسج
إني هنا أرسم لوحات السلام الأخضر!
ليصبح الوجود غنوة تموج بالعبيرْ
ليهمس الغدير للغدير
لتصدح الطيور للطيور
لتلتقي الدموع بالدموع ، والجراح بالجراح
ليلتقي الإنسان بالإنسان في عناقْ
وفي رُبَى إفريقيه ، وفي ليالي آسيه
فلا تئنّ راعيه
ولا تنوح ساقيه
وطفلتي فراشة تموج فوق الرابيه

ومن مظاهر التجديد في هذا الشعر ما نصادف فيه من تجسيم عصري جديد تخلو عبارته من التوتر والرصانة ويوحي إيقاعه الهادىء بالفرحة العميقة الغامرة ، من مثل حديثه عن أصابع الفجر وما نسجت من ستائر مشجرة ، وعن ذوائب الخميلة وقد أرخت ضفائر السني جديلة جديلة ، وتسميته بعض الأزهار « العصرية » كالسوسن والفل والبنفسج ، وقوله « ليلتقي الإنسان بالإنسان » بعد أن ارتبط لفظ « الإنسان » عند هؤلاء الشعراء ، وفي الاتجاه الواقعي ، بمعاني المحبة والعدالة.

★ ★ ★

وقد شاعت نظرية الالتزام عند الواقعيين وبدأ أصحاب هذا الاتجاه يتحدثون عن القضايا السياسية والاجتماعية حديثاً يصدر عن موقف خاص و « التزام » بفلسفة معينة ، وبدأ الشعر يتغير في معجمه وصوره وأسلوبه ليواجه طبيعة تلك النظرة الواقعية.

على أن كثيراً من الشعراء ظلوا في تعبيرهم عن قضايا السياسة والمجتمع يتبعون المنهج الوجداني وإن تسربت إلى صورهم وعباراتهم بعض آثار الاتجاه الجديد. وقد يغلب الاتجاه الوجداني على شاعر بعينه ، وقد نجد عند الشاعر الواحد تأرجحاً في الديوان الواحد بين الوجدانية والواقعية. ومن الموقف الوجداني من التجربة القومية قول

محي الدين فارس في ديوانه السابق، من قصيدة بعنوان « بلادي »:

لأوّل مرّه
أحسّ بأنِيَ حرّ، وأن بلاديَ حره
وأن سمائيَ حرّه
فلا طيرَ فيها يناوئ نجمي
ولا طيف غيمٍ
وأن الطريق الذي قد رصفناه يوماً جماجمْ
سنغسله بالعبير ونفرشه بالبراعم
وشدوِ الحمائم
إذا الفجر مدّ الجناحا
وألقى على الشاطئين الوشاحا...
بلادي أنا، يا بلاد الكنوز الغنيه
تمد يداً مثل قلب النجوم، بيضاء مثل صفاء الطويّه
إلى كل شعب.

ونلاحظ استخدام الشاعر للألفاظ والعبارات والمجازات الرومانسية، من مثل قوله: « فلا طير فيها يناوىء نجمي، ولا طيف غيم... سنغسله بالعبير ونفرشه بالبراعم وشدو الحمائم. إذا الفجر مد الجناحا، وألقى على الشاطئين الوشاحا ». ويكتفي الشاعر - في هذه القصيدة - بتلك الإشارات الرومانسية فلا يخوض في التفصيلات الواقعية المألوفة في الاتجاه الواقعي، ولا ترتفع نبرته وتزداد حدة إيقاعه كما نرى في الشعر القومي والسياسي.

وقد اختلف موقف الشعراء من بعض القضايا القومية والسياسية الكبرى وأهمها فلسطين، فعبر بعض الشعراء عنها بما يواكب ما أثارت من أوضاع سياسية واجتماعية وقومية ودولية. وعبر عنها آخرون كتجربة فقدٍ كبرى ومأساة إنسانية جسيمة امتزجت بالموت والغربة والحنين. وقد يجمع الشاعر الواحد في أعماله الشعرية بين الاتجاهين. ويطول المقام لو أردنا استقصاء النزعة الوجدانية في هذا الشعر، وحسبنا أن نشير إلى أنها تتسم بما يتسم به الشعر الرومانسي عامة من تصوير لمعاني الفقد والغربة والحنين على نحو أكثر حدة مما نألفه في التجربة العاطفية العامة، ويمتزج فيها - في الأغلب - التناول الوجداني بالموقف السياسي امتزاجاً يختلف في الخفاء والوضوح.

وما زال الاتجاه الوجداني - برغم غلبة الواقعية واتجاهات جديدة أخرى على كثير من ألوان الأدب - قائماً عند شعراء يقصرون أغلب شعرهم عليه، وشعراء يراوحون بينه وبين نزعات نفسية وفنية أخرى. على أن ما جدّ على المجتمع العربي - والإنساني عامة - من تطور في الحياة الاجتماعية والسياسية في السنين الأخيرة قد أضعف من شأنه إلى حد كبير، وغيّر من طبيعته الفنية فلم يعد خالصاً للعواطف الفردية المطلقة وحدها، ولم يعد معجمه وصوره وتعبيراته محمّلة كما كانت بالأحاسيس الحادة والخيالات المهومة.

ومهما يكن من شيء فإن العواطف الإنسانية كانت وما تزال منبعاً فياضاً للأدب والفن في كل العصور. ولعل ما نشهد من عودة في بعض فنون الأدب، كالرواية، إلى التجارب العاطفية الخالصة يوحي بأن إنسان العصر الحديث في أيامنا هذه ربما ضاق بتعقد الحضارة وزاد شكّه في مستقبلها، وودّ لو استطاع أن يستقبل الحياة من جديد بعواطفه وخياله و «ذاتيته»، وإن كنا نستطيع القول بأن موجة الوجدانية قد انحسرت بوجه عام ولم تعد حركة أو ظاهرة مشتركة كما كانت عند نشأتها وإبان ازدهارها، بل عادت - كما كانت من قبل - تعبيراً فردياً عن العواطف الإنسانية المألوفة في الأدب والفن في كل العصور.

وقد كان الاتجاه الوجداني ذا أثر بالغ في الشعر العربي، فغيّر من طبيعة تجاربه ومن صورته الفنية التي ظلت ثابتة - على شيء يسير من الاختلاف - طوال العصور، وجعله قادراً على أن يعبر عن مرحلة انتقال حضارية كبيرة لم يمر المجتمع العربي بمثلها منذ قرون، فصوّر ما انطوت عليه من تناقض وما حفلت به من قيم إيجابية وأخرى سلبية، وشارك بما فيه من نظرات اجتماعية ومُثُل أخلاقية في توازن المجتمع إبان ذلك الانتقال الكبير.

وقد اتخذ ذلك الاتجاه من الطبيعة والحب وسيلة للدعوة إلى تلك المثل في إطار من إكبار الجمال والنفور من الدمامة في مظاهر الحياة والسلوك، فأسهم بهذا في تطور الحس الحضاري والجمالي في المجتمع العربي الجديد. وقد حاولنا أن نصحح الفكرة السائدة عن هذا الاتجاه، من أنه اتجاه لا يحفل إلا بالعواطف الفردية الحادة والعوالم الخيالية الجامحة، فبيّنّا ما تنطوي عليه تلك العواطف والعوالم من مستويات نفسية وفنية تتجاوز تلك الأحاسيس الفردية إلى تصوير أشواق الإنسان وطموحه، وقلقه وهمومه في مرحلة من شأنها أن تثير في النفس كل هذه الألوان من العواطف والأحاسيس.

ومع جدّة تلك التجارب وتعقدها، حرص أصحاب الاتجاه - كل حسب طاقته وثقافته - على أن يظلوا مرتبطين بالتراث الشعري القديم، نابذين منه ما لم يعد صالحاً للعصر الحديث، موفّقين بينه وبين طبيعة الحياة العصرية والتجربة الذاتية الجديدة. وقد قاموا في هذا المجال بدور كبير في تطور ألفاظ اللغة وأساليبها فأحيوا كثيراً من الألفاظ القديمة وبثوا فيها حياة جديدة، وأغنوا ألفاظ اللغة بكثير من الظلال والإيحاءات التي لم تكن لها من قبل، وابتكروا كثيراً من التعبيرات والتراكيب والصور المجازية، حتى أصبح لهم أسلوب متميز يتعرف عليه المتلقي بسماته اللغوية والفنية الملحوظة.

ولا شك أن الدارسين قد ألموا بشيء من هذا في أبحاث سابقة، لكني حاولت أن أضع الاتجاه في سياق متطور منذ بدايته حتى انحساره لنتابع نمو خصائصه الموضوعية والفنية، موجّهاً جُلَّ اهتمامي إلى الدراسة الفنية التي لا يعني الدارسون بها قدر عنايتهم بطبيعة التجربة وظروفها الحضارية.

وأرجو أن أكون قد وفقت إلى ما وعدت به في مقدمة هذه الدراسة، والله ولي التوفيق.

مراجع:

أحمد زكي - أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث. د.كمال نشأت - القاهرة ١٩٦٧.
الأعمال الكاملة - أحمد عبدالمعطي حجازي - دار العودة ١٩٧٣.
الأعمال الكاملة - صلاح عبدالصبور - دار العودة ١٩٧٢.
الأعمال الكاملة - نازك الملائكة - دار العودة ١٩٧١.
الأعمال الكاملة - نزار قباني - منشورات نزار قباني - بيروت.
«الشيخ» إبراهيم اليازجي - عيسى باشا - دار المعارف بمصر ١٩٥٥.
الأدب العربي المعاصر في مصر. د. شوقي ضيف. دار المعارف ١٩٥٧.
أدب المازني - د. نعمات أحمد فؤاد. الخانجي ١٩٦١.
أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية - جورج صيدح - معهد الدراسات العربية ١٩٥٦.
أحلام الفارس القديم - صلاح عبدالصبور. دار الآداب ١٩٦٩.
إشراقة - التيجاني يوسف بشير. دار الثقافة ١٩٧٢.
أشعار من جزائر اللؤلؤ - غازي القصيبي ١٩٦٠.
أغاني الحياة - أبو القاسم الشابي. الدار التونسية للنشر ١٩٧٠.
أغاني الدرويش - رشيد أيوب. دار صادر ١٩٥٩.
أغاني الكوخ - محمود حسن إسماعيل. دار الكاتب العربي ١٩٦٧.
ألحان منتحرة - حسن عبدالله القرشي. دار العلم للملايين ١٩٦٤.
أفاعي الفردوس - إلياس أبو شبكة. دار المكشوف ١٩٦٢.
أنداء الفجر - أحمد زكي أبو شادي ١٩٣٤.
أنشودة المطر - بدر شاكر السياب - مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦٩.

الأيوبيات ـ رشيد أيوب. دار صادر ١٩٥٩.
باقة نور ـ عبده بدوي. القاهرة ١٩٦٠.
تذكار الماضي ـ إيليا أبو ماضي. الإسكندرية ١٩١١.
تطور النقد العربي الحديث في مصر. د. عبدالعزيز الدسوقي. القاهرة ١٩٧٧.
الجداول ـ إيليا أبو ماضي. دار العلم للملايين ١٩٦٠.
جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ـ د. عبدالعزيز الدسوقي. معهد الدراسات العربية ١٩٦٠
حديث الأربعاء ـ طه حسين. دار المعارف ١٩٥٧.
حياة مطران ـ طاهر الطناحي.
الخمائل ـ إيليا أبو ماضي. دار العلم للملايين ١٩٦٩.
الديوان ـ العقاد والمازني.
ديوان إسماعيل صبري ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٨.
ديوان البارودي ـ المطبعة الأميرية. القاهرة ١٩٥٤.
ديوان بدر شاكر السياب. دار العودة ١٩٧٤.
ديوان حافظ إبراهيم. بيروت ١٩٦٩.
ديوان الحبوبي. مكتبة العرفان.
ديوان الخليل. دار الهلال القاهرة ١٩٤٩.
ديوان خليل مردم. المجمع العلمي العربي ـ دمشق.
ديوان الرافعي. القاهرة ١٩٠١.
ديوان شبلي الملاط. بيروت ١٩٢٥.
ديوان العباسي. الدار السودانية ١٩٦٨.
ديوان عبدالرحمن شكري. الإسكندرية ١٩٦٠.
ديوان العقاد. أسوان ١٩٦٧.
ديوان علي محمود طه. دار العودة ١٩٧١.
ديوان عمر أبو ريشة. دار العودة ١٩٧١
ديوان الكاظمي. الحلبي. القاهرة ١٩٤٨.
ديوان القروي. وزارة التربية والتعليم بمصر ١٩٦١.
ديوان معروف الرصافي. بيروت ١٩١٠.

ديوان الهمشري. وزارة الثقافة بمصر ١٩٧٤.
ديوان وديع عقل. بيروت ١٩٣٩.
رفائيل ـ ترجمة أحمد حسن الزيات. القاهرة ١٩٦٧.
رفيف الأقحوان ـ نقولا فياض ـ بيروت ١٩٥٠.
الشاطىء المجهول ـ سيد قطب.
شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ـ د. عبد الحي دياب. دار النهضة العربية ١٩٦٩
شظايا ورماد ـ نازك الملائكة ـ بغداد ١٩٤٩.
الشعر والشعراء في السودان ـ أحمد أبو سعد. بيروت ١٩٥٩.
الشعر والشعراء في العراق ـ أحمد أبو سعد. بيروت ١٩٥٩.
الشعر العربي في المهجر ـ د. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. دار صادر ١٩٥٧.
شعراء السودان ـ سعد ميخائيل. مطبعة رعمسيس. القاهرة.
الشعراء الأعلام في سوريا ـ سامي الدهان ١٩٦٨.
شعراء الرابطة القلمية ـ د. نادرة السراج. دار المعارف بمصر ١٩٥٧.
شعراء سوريا ـ بدر الدين الحامد.
شعراء العصبة الأندلسية في المهجر ـ د. عمر الدقاق. دار الشرق بيروت ١٩٧٣.
شعراء مجددون ـ مصطفى السحرتي. رابطة الأدب الحديث ١٩٥٩.
شعراء من لبنان ـ السيد علي إبراهيم. بيروت ١٩٦٤.

الشفق الباكي ـ أحمد زكي أبو شادي. القاهرة ١٩٥٦.
الشوقيات ـ أحمد شوقي ـ دار الكتب المصرية ١٩٤٦.

الطين والأظافر ـ محيي الدين فارس. القاهرة ١٩٥٦.
عباس العقاد ناقداً ـ د. عبدالحي دياب. الدار القومية ١٩٦٥.

عبير الأرض ـ فوزي العنتيل. دار الفكر العربي ١٩٥٦.
على بساط الريح ـ فوزي معلوف. ريودي جانيرو ١٩٢٩.
الغربال ـ ميخائيل نعيمة. دار صادر بيروت ١٩٦٠.

في الميزان الجديد ـ محمد مندور. مكتبة نهضة مصر.

قال المساء ـ ملك عبدالعزيز. الدار القومية ١٩٦٦.

قطرات من ظمأ ـ غازي القصيبي. بيروت ١٩٦٩ .
قطرة من يراع في علم الأدب والاجتماع. أحمد زكي أبو شادي القاهرة ١٩١٠ .
ليالي القاهرة ـ إبراهيم ناجي. دار العودة ١٩٧٣ .
مأساة الحياة وأغنية للإنسان ـ نازك الملائكة. دار العودة ١٩٧٠ .
مجنون ليلى ـ أحمد شوقي. دار الكتاب العربي. بيروت
المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران. دار صادر ١٩٤٩
مصرع كليوباترا ـ أحمد شوقي.
معركة بلا راية ـ غازي القصيبي. بيروت ١٩٧١ .
النظرات ـ مصطفى صادق الرافعي. القاهرة.
النغم الأزرق ـ حسن عبدالله القرشي. دار الآداب ١٩٦٦ .
هاملت ـ ترجمة د. عبدالقادر القط. وزارة الثقافة بالكويت ١٩٧١ .

فهرس الأعلام

(أ)

(ن)

(و)

(ي)

فهرست

المرحلة الثانية

المرحلة الثالثة